

Georg Lukács

*La spécificité de  
la sphère esthétique.*

*Sixième Chapitre :*

Problèmes de la mimésis II

Le chemin vers la mondanéité de l'art.

Traduction de Jean-Pierre Morbois



GEORG LUKÁCS : PROBLÈMES DE LA MIMÉSIS II,  
LE CHEMIN VERS LA MONDANÉITÉ DE L'ART.



Ce texte est le sixième chapitre de l'ouvrage de Georg Lukács : *Die Eigenart des Ästhetischen*.

Il occupe les pages 442 à 531 du tome I, 11<sup>ème</sup> volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 415 à 501 du tome I de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

Les citations sont, autant que possible, données et référencées selon les éditions françaises existantes. À défaut d'édition française, les traductions des textes allemands sont du traducteur. De même, lorsque le texte original des citations est en anglais, c'est à celui-ci que l'on s'est référé pour en donner une traduction en français.

Dans ce texte, le mot allemand *Welthaftigkeit* (caractère de ce qui se rattache au monde, fait partie du monde) est traduit par *mondanéité*.

*Sixième chapitre.*

Problèmes de la mimésis II.

Le chemin vers la mondanéité de l'art.

Nos considérations précédentes ont montré comment le principe esthétique a commencé à rassembler et à réaliser les éléments de sa forme autonome, la tendance à les développer, en une période de l'évolution de l'humanité où personne ne pouvait même soupçonner ce qui était objectivement en jeu dans ses propres actions. Nous avons par une prise de conscience tardive – dont la compréhension, même jusqu'à ce jour, n'est pas générale – montré ce qui se cache objectivement dans la danse, déterminée par la magie dans son contenu comme dans sa forme, mais encore en aucune façon devenue problématique dans sa détermination magique. L'accent est mis d'abord sur une certaine distanciation de l'homme agissant à l'égard de lui-même dans sa propre action, dans la danse. Cela ne suffirait naturellement pas encore à créer la distance décisive pour notre question. Car le choix conscient (devenu à nouveau spontané par l'exercice et l'habitude) des mouvements efficaces, leur fixation à l'aide de l'imagination dynamique etc. commence certainement à se constituer dès les étapes relativement précoces du travail (y compris la chasse, la pêche etc.). Le rôle important que joue dans ces activités l'anticipation intellectuelle et émotionnelle de tours de main, etc., leur application fonctionnelle à l'aide de l'imagination dynamique, de la division du travail des sens, montre que déjà dans la vie quotidienne, indépendamment de tout objectif magique, l'action physique de l'homme doit avoir une certaine distance par rapport à lui-même. Le fait que dans de très nombreux cas, voire même dans la plupart des cas, ce qui au début était distancié consciemment le devient

par habitude, « instinctivement », ne change rien d'essentiel au fait fondamental d'une certaine distanciation. Il ne peut en effet s'agir ici que de la formation de réflexes conditionnés. Pavlov dit à juste titre : « le réflexe conditionné est le principe d'anticipation de phénomènes matériels. »<sup>1</sup> C'est pourquoi il est très important pour notre problème qu'il examine justement leur mobilité, leur capacité rapide ou lente d'adaptation à des circonstances changeantes de leur stimulation, même si ce changement n'est qu'un changement de rythme. Le résultat est résumé par lui comme suit : « cela conforte et vérifie la théorie... selon laquelle la mobilité des processus nerveux est une particularité autonome et primaire de l'activité nerveuse. »<sup>2</sup>

Sans aller plus loin, il est donc clair que ce basculement qualitatif de l'augmentation de la mobilité fait obligatoirement partie des signes distinctifs entre l'homme et l'animal, ne serait-ce que parce que même des conditions de vie très primitives rendent nécessaires chez l'homme une adaptation immédiate, dans la vie, à des situations qui se modifient beaucoup plus rapidement que chez l'animal, avec une variété de contenus nouveaux et de formes nouvelles beaucoup plus grande. Remarquons ici, au passage, que dans les expérimentations de Pavlov, les stimuli des réflexes ne sont pas pris dans leur cadre normal de vie, et il ne peut pas en être autrement dans des expériences scientifiques sur les animaux. Dans ces conditions, la mobilité, par exemple chez le chien de chasse à la chasse, dans la relation du cheval au cavalier, la mobilité devrait être plus grande que lors d'expérimentations avec un métronome, une crécelle etc. Il fallait souligner cette différence parce que partout dans ces recherches, il est

---

<sup>1</sup> Ivan Pavlov : *Mittwochkolloquien* [les colloques du mercredi], Berlin, 1955, t. II, p. 39.

<sup>2</sup> Ibidem t. III, p. 93.

question de réflexes humains comme ceux-là, qui surgissent de la vie même des relations réciproques de l'activité personnelle – travail, etc. – à ces objets et circonstances naturels, réalisations techniques, relations sociales etc. qui lui sont normalement liés. Cette base n'est naturellement pas présente dans les exemples d'animaux que nous avons cités ; là, c'est l'homme qui détermine pour les animaux le champ d'action des réflexes conditionnés qui apparaissent, tandis qu'il s'agit pour lui-même – parallèlement à la naissance de la civilisation – d'un champ d'action de plus en plus créé par lui ; quand on compare entre eux, de ce point de vue, la chasse, l'agriculture, l'artisanat, on voit immédiatement l'importance qualitativement croissante de ce qui est créé par lui-même dans le champ d'action de l'adaptation exigée.

Cela ne signifie pas une prépondérance du subjectif, car les propriétés de l'outil de travail, du matériau à travailler, les relations sociales qui naissent entre les hommes etc. sont tout autant par rapport à la conscience personnelle un monde extérieur objectif, existant indépendamment de lui que l'est la forêt et le monde animal pour le chasseur. Mais la différence est pourtant énorme, car les proportions des occasions créées par lui-même de réaction à la réalité ont été déplacées au profit de l'élément humain social, et au-delà, en ce que les conditions sociales de l'action restent certes gnoseologiquement tout aussi objectives que les conditions naturelles, mais qu'elles possèdent néanmoins du point de vue de la pratique humaine et de ses possibilités de développement le caractère de ce qui est créé par soi-même. C'est pourquoi on peut constater, de ce point de vue, que la limite naturelle est repoussée. En conséquence, un changement des conditions comme celui-là n'est pas une diminution, mais au contraire une augmentation de la mobilité dans la constitution et la suppression des réflexes conditionnés, et en même temps du

renforcement de la distance par rapport à l'occasion singulière qui les suscite, de la distance critique à son égard. Car c'est justement dans la mobilité et la distanciation, conditionnées par la relation réciproque entre objet et réaction subjective, que se trouve le fondement de la tendance évolutive des réflexes. Si ces tendances sont très faibles, alors il peut se produire dans certaines circonstances que des réflexes autrefois conditionnés se fixent en réflexes inconditionnels, ou bien il n'y a aucune contrainte à la formation de réflexes conditionnés. Pavlov dit que l'animal pourrait « exister de manière autonome à l'aide des réflexes inconditionnels si le monde extérieur était constant. »<sup>3</sup> Et par ailleurs, la complexité des relations réciproques que nous venons d'évoquer, nées avant tout par le travail, a justement entraîné le développement de formes de reflet et de réaction d'un ordre supérieur. Il est sans doute superflu de mentionner à nouveau que le mot (et avec lui le concept, opposé à la simple représentation), par suite justement de la généralisation qui le caractérise, même dans sa phase la plus primitive, implique une certaine distance par rapport au stimulus directement perçu.

### 1. Le caractère *hors du monde* des peintures rupestres du paléolithique.

Si nous considérons maintenant d'un peu plus près, sur cette base, la distance, analysée dans le chapitre précédent, de l'homme à lui-même, à ses propres mouvements, à leur succession chronologique et logique dans la danse magique, nous voyons alors qu'elle comporte, jusqu'à un certain point, les caractéristiques évoquées ici de système humain de réaction à la réalité, même si c'est avec des modifications

---

<sup>3</sup> Ibidem t. II, p. 434. Lukacs ne cite pas ici Pavlov, mais Ezras Asratian (1903-1981), savant soviétique, disciple et biographe de Pavlov.

essentielles. Celles-ci entraînent un double paradoxe. D'un côté, la production née de la sorte représente, comme totalité, une distanciation accrue par rapport au quotidien. Toute référence pratique à la réalité objective qu'y a tout ensemble complexe de mouvements est en effet abolie ici. Si par exemple dans la réalité, on jette un javelot, alors tous les éléments du mouvement forment ensemble une unité dont la valeur va être mesurée à l'efficacité de sa globalité (atteinte du but, longueur du jet, etc.). Ici en revanche, un tel ensemble complexe de mouvements se rattache aux précédents, et prépare le suivant, ce qui fait qu'à la place de l'efficacité véritable, c'est l'évocation du contenu en question qui apparaît, de sorte que parfois, l'éveil de l'impression que quelque chose est raté peut passer pour une réussite. Il n'y a aucun doute qu'avec tout cela, la distance au stimulus singulier d'une réaction augmente. D'un autre côté, l'exactitude de chacun des mouvements – et en particulier de leur enchaînement – exige une mobilité plus grande et plus différenciée que celle que permet la vie quotidienne en règle générale ; du fait, comme nous l'avons vu, que leur effet est très complexe : son centre de gravité ne se situe pas dans l'exactitude factuelle, mais dans l'évocation immédiate procurée. Cette mobilité du choix doit cependant être stoppée par la critique, et à chaque fois fixée ultimement après que l'on ait trouvé la meilleure solution. Cette fixation, on la connaît naturellement aussi dans la vie quotidienne. Mais comme cela se produit comme un optimum pratique en rapport à un objectif réel, cela doit être résilié à chaque fois que les objets ou les circonstances de leur survenance se modifient ; la possibilité d'une modification éventuelle introduit la mobilité potentielle dans ce qui est fixé, tandis que dans la danse – en principe – la fixation est quelque chose de définitif.

Tout cela ne fait que décrire à nouveau le caractère de production de la danse : tout ce qu'elle reproduit mimétiquement n'est pas encore une production. Cela ne le devient qu'avec le reflet ainsi fixé. Quand advient une telle autonomie d'un ensemble complexe de reflet – même si le voile magique peut bien pendant longtemps en rester indissociable, même si la conscience esthétique peut faire totalement défaut à la production esthétique correspondante, mieux dit, être totalement dissimulée précisément par ce voile magique – la chose esthétique est cependant présente comme principe objectif. Nous avons mis en évidence une genèse analogue à l'occasion de la naissance de l'ornementation, et déjà mentionné alors que l'affirmation esthétique véritable n'apparaît dans une forme pure que relativement tard. La voie vers l'ornementation pure, qui passe par la décoration du corps et des ustensiles, est longue, tandis que nous pouvons constater là l'apparition de la forme esthétique pure à un stade relativement précoce de la genèse. À cela s'ajoute en outre le problème de la création, dans la production esthétique, d'un monde propre, question dans laquelle, comme nous le verrons, deux éléments sont également importants : la qualité de la particularité ainsi que la naissance d'un « monde » – au contraire du caractère *hors du monde* de l'ornementation que nous avons déjà traité. Bien que la constitution d'un « monde » au sens esthétique soit un long processus – et c'est seulement maintenant que nous pouvons traiter en détail tous les signes distinctifs qui le définissent – il faut dès maintenant constater que la danse la plus primitive vise déjà la « création d'un monde », tandis que l'ornementation la plus élaborée, dans sa nature, est obligatoirement, sans abolir cette perfection, mais au contraire en la confirmant, par principe, *hors du monde*.

Il va donc de soi que l'étape suivante, supérieure en direction de la naissance d'un monde propre, au sens esthétique, est la séparation des productions esthétiques de l'activité physique et de l'implication immédiate de l'homme lui-même, sa transformation en une production vraiment autonome, qui est confrontée à l'homme comme un en-soi fondé sur lui-même. C'est un processus de très longue durée, tortueux à maints égards, complexe, et par principe jamais susceptible d'être totalement accompli. Ne serait-ce que parce que, même en cas d'un détachement total, il y a pourtant des arts, et il y en a obligatoirement, chez lesquels cette séparation ne peut par principe pas avoir lieu : la danse elle-même et l'art dramatique. D'un autre côté, il apparaît nettement dans l'évolution de ces arts qu'ils perdent de plus en plus cette importance centrale qu'ils avaient dans la genèse de l'art. Pour la danse, il est évident qu'elle est nécessairement de plus en plus surpassée par d'autres arts en ce qui concerne la création d'un monde, et qu'elle doit être évincée de la place centrale prise au début dans l'activité esthétique de l'humanité. (Cela fait partie de la nature de l'esthétique qu'il faudra ultérieurement examiner de manière encore plus détaillée, que la danse ne disparaît en aucune façon en tant qu'art, mais qu'elle peut au contraire rester un art accompli.) La situation est plus complexe pour l'art dramatique. Indubitablement, avec le développement de l'art littéraire, la transmission directe par la voix humaine et le geste est de plus en plus reléguée au second plan. Pour la poésie lyrique et épique, il a déjà pratiquement perdu toute importance directe, et même pour le drame, la séparation d'avec l'exécution, l'efficacité par la simple lecture, sont de plus en plus prépondérants. Ce serait naturellement une simplification dangereuse et fautive, et même une déformation de la réalité, que d'admettre qu'il y aurait eu là une séparation radicale. Ce n'est pas le cas, même

pour la poésie lyrique et épique. Certes, la lecture à haute voix, la présentation orale d'œuvres, a quasiment disparu totalement comme forme pratique de transmission. La possibilité de la lecture à haute voix, d'un impact auditif par la voix humaine est néanmoins restée valable comme critère du rythme et de la structure interne etc. Même si l'exécution théâtrale n'a plus depuis longtemps l'importance qu'elle avait dans l'antiquité ou au temps de Shakespeare, la possibilité de l'exécution, l'intensification des effets par la transformation en effets scéniques sont restés le critère de la figuration dramatique, de manière encore plus décisive que dans la poésie lyrique et épique. La construction de chaque scène, leur rapport artistique entre elles, de même que l'intensification, le retard, la culmination etc. seront aussi perçus lors de la lecture, comme l'anticipation imaginée d'une exécution idéale.

Ces relations, leurs mutations et rémanences, ont une importance fondamentale pour la genèse et de développement du principe esthétique. Presque partout, il se déroule un processus – qui certes n'est absolument pas régulier – d'éloignement de la perception immédiate et de sa détermination principalement physiologique. Le mouvement dans une telle direction est très important pour la constitution du principe esthétique, et en particulier pour la formation de la mondanité de la production artistique. De plus en plus, la figuration artistique englobe – tant quantitativement que qualitativement – des contenus qui auraient été inaccessibles à ses débuts. Par-là, elle devient de plus en plus globale au sens de reflet de la totalité des déterminations, et même tout autant comme intensification de sa nature interne que comme extension du domaine des déterminations pertinentes et exprimables pour le reflet esthétique. Après ce qui a été dit jusqu'ici, il va déjà de soi qu'un enrichissement de ce genre,

extensif comme intensif, de la teneur esthétique a obligatoirement pour conséquence un affinement des formes, un élargissement de leur sphère de validité, un approfondissement de leur rencontre avec la réalité. Sans cet aspect, le développement artistique qui a eu lieu dans les faits ne peut pas être compris en termes de philosophie de l'art. Mais ceci n'est qu'un aspect des choses. Le détachement du conditionnement physiologique originellement prépondérant ne signifie pas une rupture totale avec lui. L'évolution sociale, le recul des limites naturelles dans la vie intellectuelle et psychique de l'homme lui-même sont irréductiblement fondés sur ce conditionnement. On ne peut absolument pas dire – comme tendent à le faire les critiques romantiques des civilisations récentes – que cette composante naturelle sensible soit en voie de diminution. Il est beaucoup plus exact de dire que le domaine de ce que l'homme a appris dans la vie et en art est devenu si imposant en comparaison des débuts que la part de l'originel dans cette totalité se rétrécit, même si prise en elle-même, elle croît en intensité.

Des tendances analogues se montrent certainement aussi dans l'histoire de la musique, mais en accord avec sa nature, avec des problèmes et des tendances évolutives totalement différentes. C'est dans les arts plastiques, dont la genèse présuppose d'emblée la séparation décrite ici, que cette tendance se manifeste de la façon la plus nette et la plus expressive. Car c'est dans la peinture et dans la sculpture qu'apparaissent en premier, et dans la forme la plus pure, des productions mimétiques où l'homme lui-même ne figure que comme créateur, sans apparaître dans le monde du reflet figuré par lui autrement que comme objet – éventuel – et la reproduction artistique de la réalité objective. Il y a donc là, d'emblée, cette séparation analysée ci-dessus d'avec l'homme immédiatement donné, dont l'auto-objectivation dans le reflet,

qui dans de nombreux arts ne peut prospérer d'elle-même que jusqu'à une distanciation interne de l'homme, *uno actu*<sup>4</sup> avec la genèse des œuvres en général. S'il y a inévitablement dans l'ornementation des ustensiles un lien à l'instrument utile à des finalités pratiques etc., celui-ci est d'un caractère différent. En lui, la mimésis n'accède jamais à la dignité d'un monde propre. Le caractère de l'ornementation *hors du monde* résulte tellement de la nature même des choses que même là où l'intention originelle était principalement mimétique, comme chez les chasseurs du paléolithique, l'impact est très souvent plus celui d'une ornementation imparfaitement réussie qu'un reflet exclusif unilatéral de la réalité (tout au contraire de la peinture de cette époque dont nous viendrons à parler bientôt.) Il faut un haut degré de développement de l'art dans sa globalité pour que des motifs réalistes mimétiques deviennent des éléments organiques d'une ornementation, comme à Rome. Les peintures et les statues – mais finalement aussi des œuvres littéraires ou musicales – font naître un monde autonome, auquel l'homme est confronté, même s'il est créé par l'homme, une « réalité » autonome, qui reprend en elle toute la vie des idées et des sentiments de l'homme, qui l'élève, l'enrichit, l'approfondit, l'intensifie. Et ceci non pas comme sous-produit – ce qui peut toujours arriver, même à partir de productions créées, de relations établies dans d'autres buts – mais comme fonction exclusive d'une « réalité » comme celle-là. Celle-ci n'« existe » que dans la mesure où elle peut produire des effets évocateurs de ce genre ; sinon, ce n'est qu'un morceau de pierre ou de bois qui ne sert à rien.

Ce que nous disons là ne concerne naturellement que la signification objective du processus de la genèse que nous

---

<sup>4</sup> En un seul acte, en même un même mouvement.

avons analysé. Nous avons à maintes reprises mentionné que tous ces sentiments sont originellement nés au sein d'un milieu régi par la magie et au service d'objectifs magiques ; leur effet évocateur a des contenus magiques immédiats. Nous avons également montré qu'à ce degré d'évolution, un conflit réel, socialement susceptible d'être perçu et de ce fait d'être tranché, entre objectif et contenu magique d'une part, et la spécificité esthétique de la production née dans les voiles de la magie d'autre part, était pratiquement impossible, et même inimaginable. Mais qu'il y ait objectivement eu cette opposition interne de deux principes en soi hétérogènes, c'est ce que prouvent les peintures rupestres du paléolithique. Lors de leur découverte, leur puissant réalisme a fait une telle impression que certains ont même pensé à des contrefaçons modernes, tant cette fidélité à la nature d'une telle force évocatrice semblait peu compatible avec les représentations conventionnelles sur l'art primitif. Il est hautement vraisemblable que l'impression formidable sur certains chercheurs a incité à nier le caractère magique de ces peintures, et à y voir les premières modalités de la « pure » pulsion artistique originelle des hommes. Une telle conception tombe cependant tout de suite dans des contradictions insolubles avec d'autres traits fondamentaux de cet art. Les œuvres sont presque invisibles, c'est-à-dire qu'il est si difficile et compliqué au spectateur d'y accéder qu'il est exclu que l'éveil d'une impression visuelle immédiate, ou même d'un plaisir visuel ait pu être la raison ayant motivé leur création. Scheltema décrit de ce point de vue très bien les circonstances, quand il remarque : « Il est essentiel aussi que les peintures rupestres apparaissent ouvertement d'une totale indifférence au support donné, à la paroi de la grotte. Il suffit de se remémorer ici la masse confuse des images d'animaux à Altamira, aux gravures à peine visible des Combarelles, ou au

fait que certaines images au plafond ne sont visibles que si l'on se glisse, couché sur le dos, dans des boyaux et recoins de la grotte. »<sup>5</sup> Et Hoernes dit : « On peut penser que les salles dans lesquelles il y a de nombreuses peintures étaient difficilement accessibles et totalement obscures. »<sup>6</sup> Même si nous savons aujourd'hui que des lampes servaient à l'éclairage des grottes, surtout pour qu'une invocation par des danses puisse avoir lieu, cela ne change rien au fait, fondamental que ces peintures n'ont pas été réalisées pour provoquer une évocation visuelle chez le spectateur.<sup>7</sup>

La combinaison paradoxale, justement, de ces tendances contradictoires entre elles, le dessein magique de faire réussir la chasse par une représentation des bêtes sauvages d'un côté, et la vérité naturelle, la puissance évocatrice de l'image, de l'autre, montrent la situation réelle à cette étape : un art de haut niveau, mais qui est créé dans des conditions où l'effet évocateur ne pouvait exister qu'en soi, que potentiellement, mais absolument pas s'exercer pratiquement. Nous trouvons chez Gordon Childe une description précise de ces deux

---

<sup>5</sup> Frederik Adama Van Scheltema (1884-1968), *die Kunst der Vorzeit* [L'art de la préhistoire], Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1950, p. 35.

La grotte d'**Altamira** est une grotte ornée située en Espagne à Santillana del Mar, près de Santander (Cantabrie). Elle renferme l'un des ensembles picturaux les plus importants de la Préhistoire. Il date de la fin du Paléolithique supérieur, du Magdalénien.

La grotte des **Combarelles** est une grotte ornée qui se trouve sur le territoire de la commune des Eyzies-de-Tayac en Dordogne. Avec plus de 600 figurations pariétales, majoritairement gravées, cette grotte est considérée comme un site majeur de la culture magdalénienne (aux alentours de 13.000 ans avant le présent).

<sup>6</sup> Moriz Hoernes (1857-1917), préhistorien autrichien. *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* [Préhistoire de l'art figuratif en Europe], 3<sup>ème</sup> éd. revue et complétée par Oswald Menghin (1888-1973). Vienne, Kunstverlag Anton Schroll, 1925, p 150.

<sup>7</sup> Herbert Kühn (1895-1980), préhistorien allemand, *Die Malerei der Eiszeit*. [La peinture de la période glaciaire], R. Piper and Co. Munich, 1956, p. 10.

moments, qui est d'autant plus précieuse que le caractère contradictoire qui nous préoccupe ici de cette situation n'entre absolument pas en ligne de compte pour sa problématique et reste de ce fait ignoré. Il dit : « Dans les profondeurs des cavernes de calcaire, peut-être à deux miles sous terre, l'obscurité impénétrable n'est éclairée que par la faible flamme d'une huile brûlant dans une lampe de pierre avec une mèche de mousse, et souvent, sur des surfaces de roche seulement accessibles en se dressant sur les épaules d'un aide, des artistes magiciens peignaient ou gravaient le rhinocéros, le mammoth, le bison, le renne qu'ils devaient manger. Aussi sûrement qu'un bison était évoqué sur le mur de la grotte par les coups habiles du maître, aussi sûrement un bison réel surgirait pour ses camarades pour être tué et mangé. Les animaux sont toujours bien individualisés, ce sont des portraits réels et pas des symboles abstraits esquissés. Ils reflètent une observation minutieuse et réfléchie de modèles réels ». <sup>8</sup> On voit là de manière évidente comment un art de haut niveau a pu naître de besoins magiques, sans que leur nature esthétique ait pu le moins du monde pénétrer la conscience des contemporains.

On voit tout de suite que du point de vue des exigences de la magie, le caractère esthétique, la valeur artistique, sont en soi extrêmement fortuits. Le lien de la sphère magique et de la sphère esthétique n'est certes en soi absolument pas fortuit. Du point de vue de la magie, dans certains cas, l'impact évocateur intensif que présuppose et exige la clôture et l'autonomie de la production artistique est inconsciemment obligatoire, par exemple dans la danse. C'est pourquoi il est clair que les objectifs magiques signifient justement pour l'art naissant cette détermination « de l'extérieur » dont nous avons

---

<sup>8</sup> Gordon Childe, *What happened in History?* § 2. Palaeolithic Savagery.

déjà parlé en nous référant à Goethe. Cette corrélation entre l'évocation magique et l'évocation esthétique qui en découle contient en même temps – et tout aussi nécessairement – un élément d'affinité, comme de nombreux éléments de liaison purement fortuite. Ce hasard peut se manifester de différentes manières. D'un côté, il y a la possibilité d'effets évocateurs où les contenus magiques ont, face aux éléments esthétiques de contenu et de forme, une prépondérance telle que ces derniers font presque ou totalement défaut dans les productions elles-mêmes. Un matériau ethnographique et archéologique énorme témoigne de l'existence réelle de cette possibilité. De l'autre côté – et c'est le cas pour les peintures rupestres –, il peut naître des exigences magiques quelque chose de grande valeur esthétique, sans que cela ait représenté quelque chose de véritablement essentiel pour la pratique magique de l'époque ; on ne pouvait alors assurément presque pas se rendre compte du niveau artistique des figurations visuelles et, comme nous l'avons vu, il n'était absolument pas question de sa puissance évocatrice.

Il faut constamment garder à l'esprit l'unité spécifique du nécessaire et du fortuit dans l'évocation produite par la magie si l'on veut bien comprendre la genèse du principe esthétique. Elle explique surtout l'extraordinaire inégalité dans le développement de nombreux arts et genres d'art, ainsi que la même tendance au sein d'un même genre. On ne peut naturellement découvrir ici que la cause la plus générale du phénomène ; sa spécification fait partie de la partie matérialiste-historique de l'esthétique. Mais cette unité met en même temps en lumière la relation particulière de la détermination magique du contenu aux productions esthétiques créées par leur élaboration formelle. Lors du traitement de l'ornementation, nous avons pu voir que celle-ci, dans sa nature la plus générale, est allégorique, mais

cependant d'une manière toute particulière. Car dans les productions esthétiques allégoriques ultérieures, le contenu transcendant a toujours une influence – plus ou moins grande – sur le mode de figuration de ces objets qui sont définis pour être les vecteurs esthétiques de la signification allégorique transcendante. Dans l'ornementation en revanche, ce contenu est tellement transcendant par rapport à ce qui est figuré, sa teneur est tellement fixée indépendamment de toute objectivité qu'il est, comme nous l'avons vu, facilement échangeable. De la sorte, il y a la possibilité que l'objectivité ornementale, le système de relations ornemental reste totalement compréhensible visuellement, parfaitement interprétable esthétiquement, même si la signification allégorique s'est totalement perdue, ou est devenue d'une polysémie inextricable.

L'univocité objective largement plus forte des productions mimétiques, la prépondérance largement plus importante d'images réelles reflétant la réalité, y rend dans de tels cas plus difficile une scission pure du contenu figuré par rapport au contenu allégorique transcendant. Les premières incitations à la figuration d'un « monde » créent déjà des relations internes entre les deux ensembles complexes, de sorte que – souvent – quand la signification magique transcendante a disparu, bien des choses deviennent incompréhensibles dans la représentation, et cela non pas comme dans l'ornementation en tant que contenu qui s'est perdu (et que l'on n'a plus du tout, esthétiquement, recherché), mais comme une lacune, comme une incompréhensibilité croissante, tout au moins partielle, du rapport formel lui-même. Mais ce n'est pourtant là qu'une première tendance. Ce n'est que lorsque les puissances transcendantes se sont anthropomorphiquement personnifiées que les tensions mentionnées ci-dessus se développent, qui conduiront plus tard aux problèmes de

l'allégorie. Plus l'état magique est primitif, et plus cette tension est faible. Qu'il s'agisse en effet, selon la classification de Frazer,<sup>9</sup> de magie imitative ou de contagion, les puissances transcendantes elles-mêmes restent dépourvues de forme. Le sortilège magique se manifeste, soit par la mimésis de formes d'ici-bas par des objets, ou par leur manipulation, comme par exemple avec la destruction de l'image d'un homme que l'on veut par la magie faire mourir. Chaque fois, le hasard peut se manifester dans l'unité entre mimésis magique et esthétique. Avec une probabilité bien plus élevée dans la magie de contagion, où le caractère évocateur du reflet joue nécessairement un rôle plus restreint, que dans la magie imitative, bien que dans celle-ci aussi, on puisse trouver toute une gradation, d'images mnémotechniques purement allusives, devenues abstraites, jusqu'aux hauts niveaux de représentation de la peinture rupestre. En tout cas, la liaison de la représentation visant un effet transcendant au but transcendant lui-même est là aussi – justement dans la représentation – beaucoup plus lâche que dans les allégories ultérieures d'inspiration religieuse dans lesquelles l'image reflétée concrète doit en tant que telle être à la fois la mimésis d'un objet immanent et celle de son image originelle transcendante.

Comme cela se manifeste de façon plus expressive dans la représentation en images de la réalité que par exemple dans la danse, la tendance à la sécularisation – esthétique – de la magie, à la constitution d'une autonomie du principe esthétique, est plus nette dans la première que dans la deuxième. La différence qualitative entre la danse et l'art plastique a été remarquée et constatée par de nombreux chercheurs sur la période de genèse de l'art. Ainsi Gehlen, qui

---

<sup>9</sup> James George Frazer, *Le Rameau d'Or*, Paris, R. Laffont, Bouquins, 1981, tome 1, pp. 41-42.

voit dans la première « la représentation mimique *in vivo*, une transposition de l'homme dans cette essence, une identification qui va être réalisée par l'expression et l'action. » Il dit en revanche de l'image : « L'*image* restitue l'essence encore plus parfaitement. L'image d'un animal est la représentation devenue un monde extérieur solide, en elle on visualise très clairement la satisfaction virtuelle durable de besoins virtuels durables, et donc la stabilité de la coordination sympathique du monde et de l'homme. »<sup>10</sup> La juste constatation d'un fait significatif doit ici être radicalement distinguée de son interprétation métaphysique idéaliste. Premièrement, l'expression « transposition de l'homme dans cette essence » utilisée à propos de la danse, (« essence animale, essence de la lune etc. ») est imprécise, polysémique : elle hésite entre le terme moderne, vide de sens, d'*Einführung*<sup>11</sup> et une identification mystique. Il n'est assurément pas rare que l'évocation de cette dernière ait une visée magique ou religieuse ; si cela réussit, cela fait naître des expériences magico-religieuses, comme par exemple l'extase, principalement de type orgiaque, car l'extase apathique nécessite pour être produite des moyens tout autres, qui pour la plupart n'ont pas le moindre rapport avec l'art. Même si les expériences vécues de danses magiques mimétiques peuvent parfois converger avec des expériences orgiaques, il y a justement là une différenciation très nette : tandis que ces dernières veulent en premier lieu provoquer l'extase chez les danseurs eux-mêmes (chamanes, derviches etc.), il apparaît dans les premières – afin d'agir sur les spectateurs – cette distanciation par rapport à soi-même que

---

<sup>10</sup> Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur* [Homme primitif et culture tardive], 1956, Athenäum, Bonn, p. 200.

<sup>11</sup> *Einführung*, concept emprunté à Worringer (cf. chapitre IV) peut se traduire par *Empathie*.

nous avons déjà décrite en détail, y compris dans ses conséquences théoriques.

Gehlen a donc tout à fait raison quand il souligne qu'à l'encontre de la danse, la représentation en image est la « représentation devenue un monde extérieur solide ». Il a également raison quand il met à cette occasion l'accent sur le fait que des « besoins virtuels durables » trouvent une « satisfaction virtuelle durable ». Cette forme particulière de distanciation par rapport à la vie quotidienne, dans laquelle l'écart est augmenté, mais avec simultanément une intensification de la puissance d'évocation immédiate sensible, consciemment devenue intentionnelle, est par rapport à la danse indubitablement accrue dans l'image. Par-là, le reflet de la réalité qui est à la base de l'ensemble trouve des perspectives de développement incomparablement plus larges : il peut être plus ample, faire l'objet de plus vastes médiations, être plus profond, plus intense, etc. Qu'en l'occurrence, l'élément d'extase orgiaque soit repoussé à l'arrière-plan, voire même – tendanciellement – disparaisse, est également un signe de cette distanciation renforcée. Gehlen absolutise et déforme cependant aussitôt les expériences de la « stabilité de la coordination sympathique du monde et de l'homme » qui naissent à cette occasion, en les interprétant comme le « thème général de la métaphysique archaïque ». <sup>12</sup> Depuis qu'il y a une réflexion théorique des hommes sur leurs expériences artistiques, les déterminations de la sphère esthétique surgissent, et elles soulignent cette adéquation réciproque de l'homme et du monde (on peut dire de Sir Philipp Sidney <sup>13</sup> à Stendhal.) Elles contiennent sans nul doute un élément important de son essence. Mais chez Gehlen, c'est

---

<sup>12</sup> Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, op. cit., p. 200.

<sup>13</sup> Sir Philipp **Sidney** (1554-1586), poète, romancier, diplomate, militaire, et homme politique anglais.

précisément ce qui est juste qui est interprété faussement, car il ne veut pas y voir une détermination de l'art, mais le « thème général de la métaphysique archaïque ».

Sans pouvoir nous occuper ici, cela nous emmènerait trop loin, de la question de cette métaphysique – nous tenons cette théorie, qui occupe une place centrale dans le livre de Gehlen, pour une pure construction, née de l'esprit de l'anticapitalisme romantique, désespéré, d'aujourd'hui – il faut à son encounter brièvement objecter la chose suivante : elle déforme totalement l'évolution de l'humanité lorsque, selon les propres mots de Gehlen, « elle prend au mot les anciens mythes »<sup>14</sup> et pense à l'aide d'une telle méthode pouvoir transformer magiquement des épiphénomènes idéologiques en forces motrices : quand par exemple il déduit l'élevage d'animaux, non pas du développement des forces productives, mais des formes idéologiques rituelles magiques de cette époque. Pour critiquer au plan culturel le capitalisme de notre époque (ce qu'il a toutes les raisons de faire), Gehlen minimise dans son importance historique la pratique économique, qu'il appelle « pratique rationnelle » – une terminologie qui ne pourrait avoir une certaine justification que si elle exprimait exclusivement le sens objectif de la pratique et pas ses formes de conscience – afin d'exagérer de manière totalement démesurée l'action de facteurs purement idéologiques (ici rituels magiques) et ainsi d'obscurcir et de déformer les phénomènes que lui-même avait bien identifiés dans d'autres contextes. Ceci apparaît entre autres clairement dans l'argumentation suivante : « ... que la préservation des grands animaux ne pouvait pas résulter de la simple observation et de l'exploitation pratique d'observations, c'est ce que prouvent les chasseurs de l'ère glaciaire eux-mêmes : il

---

<sup>14</sup> Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, op. cit., p. 282.

n'y a jamais eu, comme le prouvent leurs peintures rupestres, de meilleurs observateurs, et même eux n'ont pas inventé l'élevage des animaux, qui ne pouvait être développé qu'à partir d'un comportement de représentation culturelle. »<sup>15</sup> Il ne fait aucun doute que les qualités spécifiques des peintures rupestres, et en particulier le don extraordinaire d'observation, sont liés à la chasse des animaux sauvages. Mais pourquoi, à partir d'une capacité aiguë et juste d'observer les animaux (pour des buts de chasse) il devait obligatoirement résulter une transition vers l'élevage des animaux de sorte que, si cela ne s'est pas produit, il faille l'expliquer uniquement par un comportement rituel magique, cela reste le secret de Gehlen. Lui qui est par ailleurs un très bon observateur ne veut ici clairement pas prendre en compte que les capacités humaines singulières se développent différemment au sein des différents modes de production. Une fois acquise, l'acuité du don d'observation peut subsister, mais elle est orientée vers d'autres objets et d'autres rapports. La fin de l'ère glaciaire a en effet exigé d'autres méthodes de recherche de nourriture et de production, qui ont déterminé une transformation radicale de toutes les capacités ; des résultats singuliers peuvent, par exemple artistiquement, rester bien en dessous des niveaux atteints lors de l'ère des chasseurs ; mais globalement, dans son principe, la civilisation était pourtant plus développée. C'est dans ces circonstances que sont nés l'agriculture et l'élevage.<sup>16</sup> Childe indique également que dans certaines sociétés de chasseurs du mésolithique, le chien était déjà connu comme animal domestique ; c'est-à-dire que cet apprivoisement qui existait dans l'horizon d'un groupe humain vivant de la chasse, pouvait là aussi se matérialiser.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, op. cit., p. 281.

<sup>16</sup> Gordon Childe, *What happened in History?* § 3. Neolithic Barbarism.

<sup>17</sup> Gordon Childe, *What happened in History?* § 2. Palaeolithic Savagery.

Un changement qualitatif comme l'élevage avait en effet pour condition préalable un changement fondamental de tous les rapports de production.

Cette interprétation et d'autres interprétations erronées des rapports historiques ne changent rien au fait que Gehlen a raison dans la définition de l'œuvre figurative comme le niveau supérieur d'objectivation – factuellement orienté sur l'esthétique – par rapport à la danse. Certes, la transition opérée ici du plus simple au plus développé n'est aucunement direct et linéaire. Il est même très vraisemblable qu'un grand nombre des premières œuvres figuratives avait un caractère utilitaire purement ou principalement magique, qui ne s'est différencié que peu en peu en ce que l'élément mimétique, la focalisation sur une image reflet authentique de la réalité a pris une prépondérance décisive. Pour les buts imitatifs de la magie, pour ses manipulations rituelles, il suffit souvent d'un procédé à peine allusif, mettant en avant certains traits isolés abstraits du modèle réel ; tout particulièrement quand il s'agit, selon l'expression de Frazer, d'une magie de contagion.<sup>18</sup> Mais même là où l'on veut directement une sorte d'imitation, il règne, comme nous l'avons déjà montré théoriquement, un rapport défini à maints égards par des hasards, entre les besoins magiques et les exigences esthétiques qui en découlent. Gordon Childe décrit des cas de ce genre, chez les chasseurs du paléolithique, de la manière suivante : « Les Gravettiens<sup>19</sup> avaient coutume de sculpter des petites figures de femme en pierre ou en ivoire de mammoth, ou de les modeler avec de la glaise et de la cendre. Les archéologues appellent ces figures des Vénus. Mais elles sont généralement

---

<sup>18</sup> James George Frazer, *Le Rameau d'Or*, op. cit., tome 1, pp. 41-42.

<sup>19</sup> Le Gravettien est une culture du Paléolithique supérieur, nommé d'après le site de La Gravette (Dordogne). Il s'étend de 27 000 à 20 000 ans environ avant notre ère.

hideuses, la plupart n'ont pas de visage, mais leurs attributs sexuels sont toujours exagérés. Elles étaient sûrement utilisées dans certains rites de fertilité pour assurer la multiplication du gibier... En tout cas, elles doivent signifier que les Gravettiens avaient compris le rôle de la femme dans la genèse de la vie et l'étendaient par la magie aux plantes et aux animaux dont ils se nourrissaient. »<sup>20</sup>

Si l'on apprécie à leur juste valeur l'importance de telles formulations, on ne doit pas adopter aveuglément le jugement esthétique sommaire de Gordon Childe. Hoernes<sup>21</sup> mentionne à juste titre, dans les trouvailles de petites sculptures de cette époque, une inégalité flagrante du point de vue de la conception et de l'exécution esthétique. La coexistence extraordinairement longue de ces tendances n'est qu'une confirmation de ce que nous avons dit jusqu'à maintenant sur le rôle du hasard dans le déroulement de la genèse de l'esthétique. (Pensons combien dans les arts religieux aussi, des œuvres figuratives sans aucune qualité artistique, voire même antiartistiques – du point de vue de la religion – ont pu exercer une forte influence en coexistence pacifique avec des réalisations artistiques importantes. Le fait que certaines étapes de l'évolution aient été, pourrait-on dire, physiquement incapables de produire quelque chose sans valeur esthétique ne change rien à l'exactitude de ce raisonnement.) Il se produit là-aussi cette séparation de ce qui, dans sa nature, a une forme esthétique, des moyens simplement rituels ou magique de la sorcellerie, non pas comme une quelconque « déclaration » d'autonomie de l'art, mais de telle sorte que cela se constitue – par suite de l'indifférence des traits nouveaux du point de vue des objectifs magiques – tout d'abord au sein même du monde des idées et des sentiments

---

<sup>20</sup> Gordon Childe, *What happened in History?* § 2. Palaeolithic Savagery.

<sup>21</sup> Moriz Hoernes, op. cit., pp. 162 ss.

de la magie. Ce n'est que peu à peu qu'apparaît chez les hommes une certaine « accoutumance » à la création d'un monde par l'art : en règle générale, quand le développement social fait se renforcer de manière générale ces idées et sentiments qui se trouvent par-là éveillés et approfondis, et permet ainsi *de facto* une séparation de l'esthétique, de la spécificité du reflet artistique de la réalité. Évidemment, ce n'est pas seulement un processus progressif, mais aussi très inégal, car ses relations complexes se manifestent de manières extrêmement diverses selon les différences de sortie du communisme primitif. Cette inégalité se renforce aussi, non seulement du fait que les besoins sociaux, qui définissent « de l'extérieur » la détermination de la sphère esthétique, sont très différenciés, mais aussi parce que les différents arts, les différents genres d'art etc. réagissent très différemment à ces multiples tendances de détermination. Mentionner ne serait-ce qu'allusivement les possibilités de développement ou les obstacles qui apparaissent ici se situe en dehors du cadre de notre travail. Comme nous l'avons maintes fois souligné, c'est en Grèce antique que ces conditions sont les plus favorables, justement en raison du genre de religion, très peu socialement figé par une théologie et un système de castes. En tout cas, ces considérations montrent que la séparation dans les arts figuratifs (et naturellement aussi dans l'art littéraire) se déroule à un niveau supérieur à celui de la danse. Négativement du fait qu'il n'est d'emblée pas question dans ces arts de possibilité d'influence sur l'intime, de production d'une extase orgiaque chez le danseur lui-même. D'une manière différente, mais cependant convergente dans leur tendance fondamentale, les deux poussent cependant comme effet à un comportement directement contemplatif, ce qui constitue déjà le corrélat subjectif à la création d'un monde. Positivement du fait qu'en eux, de manière plus développée et

plus riche que dans la danse, il y a une poussée vivante à la création d'un monde, par laquelle des idées et sentiments subjectifs vont être évoqués qui, dans leur essence, doivent être indépendants de la magie, même si l'on ne peut pas prendre conscience de cette différence en tant que telle lors de son apparition et encore longtemps après. Formellement, cette création d'un monde s'exprime dans la cohérence interne et la perfection de la production artistique. Sans aller plus loin, il est cependant clair qu'un caractère formel comme celui-là ne peut être que l'expression directe de la totalité solide de la teneur, même si son ampleur intrinsèque peut encore paraître étroite ou limitée. Cette totalité solide du contenu constitue le caractère de monde, le caractère autocentré des œuvres d'art dans sa complétude interne. Même une définition partant de la teneur est néanmoins trop formelle encore pour décrire clairement ce qui est le plus essentiel. La solidité a ici une double signification : une objective et une subjective. D'un point de vue subjectif, elle renvoie au fait que le monde représenté est un monde qui concerne les hommes de manière inéluctable et exclusive. La force synthétique de sa signification et de sa différenciation croissante rend possibles des reflets de la réalité tels que ses traits essentiels objectifs soient présents, de manière fidèle à la vérité et dans une juste proportion. C'est justement dans cette rencontre de la réalité objective qu'ils révèlent un monde adapté à l'homme. Le corrélat objectif de cet état de fait consiste en ce que la solidité de ce qui est figuré reflète la totalité intensive de la réalité représentée, ses déterminations essentielles, ses objets et leurs relations. Ainsi, l'homme total <sup>22</sup> devenu intensivement tel, en se rapportant à cette totalité intensive, peut se constituer à partir de cette solidité du caractère de monde de l'œuvre d'art.

---

<sup>22</sup> L'homme total [*der ganze Mensch*] est l'homme de la vie quotidienne.

Dans les considérations suivantes, nous nous préoccupons en détail des déterminations multiples de ces rapports. Pour expliquer clairement la transition de la situation de la genèse à celle de l'œuvre accomplie, étudions tout d'abord brièvement le problème de l'objet et des relations. Rappelons-nous à cette occasion notre analyse du caractère *hors du monde* de l'ornementation, Un élément essentiel de cette spécificité qui est la sienne était que, dans la mesure où se présentaient en général en elle des images reflètes de la réalité objective (des plantes, des animaux etc.), celles-ci devaient être extraites de leur environnement naturel et intégrées dans des contextes qui n'avaient rien à voir avec leur essence objective propre. Le même acte a fait en même temps dépérir leur propre objectivité en des purs signes décoratifs. Que de cette double abolition de toute totalité intensive dans l'objet, l'environnement, la relation, soit né – et ne pouvait naître qu'ainsi – un autre système d'objets et de relations, purement parfait en lui-même, à savoir celui de l'ornementation, est un aspect de la chose. Notre analyse qui, dans ce contexte, met maintenant exclusivement en avant l'aspect privatif, ne contient de ce fait aucun jugement de valeur. Inversement, le jugement de valeur avec un contenu positif va assurément être rejeté, comme c'est chose courante parmi les historiens modernes de l'art. Nous avons déjà parlé de Worringer. Scheltema écrit : Quand « les objets observés n'apparaissent plus à la mémoire visuelle sous leur forme originelle, la conscience supérieure s'engage, en reconstruisant, autant qu'il est possible et exigible, non pas les formes *vues*, mais les formes *sues*. » <sup>23</sup> Il ne veut donc pas appréhender historiquement la transition historique inégale depuis le néolithique, mais établir un idéal artistique absolu, tout au moins pour l'art germanique. C'est ainsi qu'est contournée la

---

<sup>23</sup> Scheltema, op. cit., p. 72.

question importante qui nous préoccupe ici. Si nous cherchons à découvrir la genèse philosophique de la sphère esthétique, il faut clarifier dans tout son aspect paradoxal la juste définition de la peinture rupestre du paléolithique. D'un côté, sa puissance réaliste grandiose, de l'autre l'impossibilité de principe de la prolonger, et donc la nécessité à la fois historique et esthétique, pour le développement de l'art, de recommencer d'une certaine façon depuis le début – des millénaires après de tels chefs d'œuvre. Comme nous n'écrivons pas ici une histoire de l'art, mais cherchons à aborder philosophiquement la genèse du principe esthétique, nous ne partons pas seulement du fait bien connu que les chefs d'œuvre de l'art rupestre n'ont été connus que de nos jours. Ce fait de l'histoire de l'art n'est en effet que la conséquence de cette catastrophe qui a effacé de la terre toute cette civilisation et a contraint les hommes à tout recommencer, économiquement (et donc aussi artistiquement). Quand Scheltema, justement, veut prouver que l'art égyptien s'est directement rattaché à ce premier grand art, cela n'est pas du tout – esthétiquement – convaincant.<sup>24</sup> Ni l'art réaliste, ni l'art stylisé de l'Égypte n'ont un quelconque rapport avec la nature spécifique de la grande période de la peinture rupestre : toutes ses orientations – à l'exception naturellement de l'ornementation pure – sont déterminées par la tendance à créer un monde, et représentent de ce point de vue une rupture avec cette perfection précoce, unique, et irrépérable.

La peinture rupestre de l'ère des chasseurs est en effet à la fois réaliste et *hors du monde*. Ceci est factuellement assez bien connu aujourd'hui, sauf qu'il y a de grandes différences dans l'interprétation tant esthétique qu'historique de ce phénomène et de son appréciation. L'état de fait a été décrit

---

<sup>24</sup> Scheltema, op. cit., p. 77.

avec exactitude par Hoernes de la manière suivante : « C'est une étrange indépendance que montraient aussi ces artistes, en ce qu'il ne leur paraissait absolument pas nécessaire de disposer leurs images d'animaux, par ailleurs correctement exécutées, sur les parois des cavernes comme cela seul nous semble admissible, à savoir avec les pattes vers le bas, et le dos vers le haut. Nous comprenons qu'ils ne donnaient pas de cadre aux figures isolées, qu'ils ne dessinaient pas non plus de ligne de sol, mais nous ne comprenons pas qu'ils disposent à l'occasion aussi différemment les animaux, qui certes pour la plupart, se tenaient sur une ligne horizontale imaginaire. Dans le grand "grouillement" d'animaux d'Altamira, la ligne de base imaginaire des figures s'éloigne de 45 à 90° de l'horizontale. Les plus belles figures de bisons au repos de ce pêle-mêle ont pour base une ligne verticale, la plupart des autres des lignes obliques d'inclinaisons diverses, et presque aucune figure n'est à l'horizontale. Les peintres de la grotte de Font-de-Gaume <sup>25</sup> ont pris des libertés analogues, en particulier dans la salle des petits bisons, de même ceux de la grotte de Niaux, <sup>26</sup> et autres... Cet arbitraire de l'orientation renforce encore l'impression que l'on n'a devant soi rien d'autre que des figures isolées, qui n'entretiennent aucune relation entre elles. » <sup>27</sup> Cela fait partie des préjugés profondément enracinés de la théorie de l'art du capitalisme tardif que d'entretenir un mépris plus ou moins affiché à l'encontre de tout réalisme – que terminologiquement, elle assimile la plupart du temps au naturalisme. Cela se manifeste aussi en ce qui concerne la peinture rupestre. Verworn, par exemple, la fait tout simplement découler d'un amusement

---

<sup>25</sup> La grotte ornée de Font-de-Gaume, aux Eyzies-de-Tayac (Dordogne), compte plus de 200 gravures et peintures magdaléniennes

<sup>26</sup> La grotte de Niaux (Ariège) est ornée de nombreuses figurations pariétales magdaléniennes du Paléolithique supérieur.

<sup>27</sup> Moriz Hoernes, op. cit., pp. 124 s.

des heures d'oisiveté : « La technique de la sculpture des os et de la gravure de lignes, telle qu'elle fut exercée lors de la fabrication des outils en os et de leur décoration, devait comme toute technique inciter au jeu et qu'y avait-il de plus tentant que d'utiliser dans le jeu ces représentations qui remplissaient en général toute la vie en imagination du chasseur paléolithique, les représentations de la sphère de la chasse. »<sup>28</sup> En examinant la situation de manière plus précise et plus impartiale, celle-ci apparaît cependant bien plus complexe. Gordon Childe ne mentionne pas seulement le haut niveau technique de ces images, mais il met en évidence dans les trouvailles elles-mêmes les traces claires de ce qui a permis une telle capacité artisanale : « Du site magdalénien de Limeuil<sup>29</sup> (Dordogne) nous possédons une collection de plaques de pierre et de galets qui ressemblent à des esquisses à petite échelle des peintures des cavernes ; certains montrent des corrections comme celles de la main d'un maître. La collection pourrait être comme les fragments des carnets de dessin d'une école d'artistes. » Il va même si loin qu'il y voit « l'émergence des premiers spécialistes » de l'histoire, qui étaient, en raison de leur action indispensable pour la société, entretenus par les producteurs directs. Cette utilité se situe naturellement dans le domaine de la magie, que l'on considérerait comme tout aussi précieuse « que la perspicacité du traqueur, la précision de l'archer, et le courage du chasseur. »<sup>30</sup>

Un art professionnel comme celui-là ne peut naturellement prospérer que sur la base de la formation sociale donnée. Mais il se présente ici indubitablement un cas exceptionnel : un

---

<sup>28</sup> Max Verworn (1863-1921), physiologiste allemand, *Die Anfänge der Kunst* [Les débuts de l'art] Iéna, Fischer, 1909, p. 248

<sup>29</sup> **Limeuil**, site préhistorique occupé à la fin du Paléolithique supérieur

<sup>30</sup> Gordon Childe, *What happened in History?* § 2. Palaeolithic Savagery.

niveau de civilisation relativement élevé, sur la base de la chasse, de la pêche, et de la cueillette, mais à un degré très bas de développement socio-économique. « Mais cette floraison culturelle, » dit Gordon Childe, « cette croissance de la population a été rendue possible par l'approvisionnement en nourriture abondamment assuré par les conditions glaciaires et par une économie étroitement spécialisée pour les exploiter. Avec la fin de l'âge de glace, ces conditions disparaurent. Lorsque les glaciers fondirent, la forêt s'avança sur les toundras et les steppes, et les troupeaux de mammouths, de rennes, de bisons et de rennes migrèrent ou moururent. Avec leur disparition dépérèrent aussi les civilisations qui en avaient vécu. »<sup>31</sup> De là s'explique aussi bien la floraison que l'impossibilité d'un prolongement immédiat.

La nature unique de cet art du point de vue de l'esthétique repose, comme nous l'avons souligné d'entrée, sur le type de reflet à la fois réaliste, mettant en avant fidèlement et exactement la réalité objective, l'essentiel, mais qui néanmoins est *hors du monde*. Cette dernière détermination n'est la raison de l'impossibilité de son prolongement que dans ce contexte : l'ornementation, comme nous l'avons montré, est dans sa nature esthétique, *hors du monde*. Néanmoins, ce caractère qui est le sien est directement un moteur de son développement précoce ; mais en même temps une raison pour que dans chaque civilisation qui ne crée pour elle que certaines conditions d'existence, elle puisse se maintenir ou continuer à se développer. Réalisme et caractère *hors du monde* sont pourtant, d'un point de vue esthétique, des contraires s'excluant réciproquement : tout reflet de la réalité qui n'en reste pas à une superficialité naturaliste immédiate, qui donc s'oriente vers la reproduction de la

---

<sup>31</sup> Ibidem.

totalité intensive, de la totalité des déterminations des objets, déterminations essentielles et se manifestant de manière sensible, crée – que ce soit ou non intentionnel – une sorte de monde. Le paradoxe dans les chefs d'œuvre de la peinture rupestre du paléolithique consiste en ce que les animaux représentés, considérés comme des objets isolés, semblent posséder cette totalité intensive des déterminations, et donc une intention intrinsèque à la constitution d'un monde, mais en même temps, complètement isolés, ils sont représentés dans leur être-pour-soi abstrait, comme si leur existence n'était pas le moins du monde en relation réciproque avec l'espace qui les entoure directement, sans même parler de leur environnement naturel. Ils se trouvent donc – artistiquement – en dehors de tout monde, leur figuration est en dernière instance *hors du monde*.

En disant cela, on ne pense pas à une isolation au plan du thème. Une telle isolation se présente très souvent dans la peinture ultérieure, mais c'est alors toujours un thème choisi consciemment, où les relations au milieu ambiant s'expriment soit comme relations réciproques à l'environnement, même si celui-ci paraît n'être qu'un simple arrière-plan, soit indirectement par exemple dans l'expression du visage, dans les gestes etc. d'un portrait. Tout cela fait encore totalement défaut dans cette peinture. Même si on admet avec Kühn que dans le magdalénien tardif ont été représentés par exemple des bisons se combattant, il s'agit alors dans le meilleur des cas d'une composition d'ensemble au plan du thème (iconographique). Dans l'exécution artistique, on ne trouve aucune trace d'une composition à plusieurs figures.<sup>32</sup> Et malgré cela, on ne peut pas parler d'un pur naturalisme, d'une simple imitation fidèle – photographique – des modèles

---

<sup>32</sup> Herbert Kühn, op. cit., p. 14

singuliers. La représentation – nous ne parlons naturellement toujours que des chefs-d'œuvre – vise toujours énergiquement le typique, et les détails d'une véracité naturelle sont soumis à la hiérarchie du réalisme artistique qui en résulte : leur fidélité à la nature n'est que le vecteur pour faire s'exprimer visuellement, picturalement, ce typique.

Comment est-ce possible ? Notre manière d'appréhender visuellement le monde, de réagir spontanément aux représentations visuelles du monde, a déjà perdu l'accès à ce type de « vision picturale du monde ». Et c'est la marque du grand art qui se manifeste ici, qu'il soit en général à même d'agir – et même très fortement – sur nous. (Il est à ce propos extrêmement vraisemblable que dans la réception de ces œuvres, même si nous prenons conscience de leur caractère unique et le reconnaissons en l'éprouvant, nous les abordions – spontanément, inconsciemment – avec nos modes de perception et de représentation beaucoup plus intensément que cela n'était visé dans l'intention objective de leur composition.) Chaque animal représenté existe picturalement dans un être-pour-soi absolu, isolé, et réunit cependant en soi toutes les déterminations que – objectivement, dans la réalité – il a acquises dans les interactions infinies avec son environnement. Il possède pourtant celles-ci de telle sorte qu'une telle possession des déterminations est focalisée dans une stricte exclusivité sur l'unique exemplaire isolé, et sort celui-ci – justement par un isolement de ce genre – de la singularité et en fait l'image originelle de lui-même.

Si nous voulons éclaircir théoriquement la possibilité de ce cas paradoxal, nous devons avant tout penser au degré inférieur de la civilisation matérielle de la période des origines. On y voit, dans la vie quotidienne du sujet, qu'existait un don sensoriel d'observation et d'enregistrement des singularités de l'environnement surpassant de très loin celui des civilisations

ultérieures. Je rappelle notre constatation précédente selon laquelle des bergers, par exemple – certes à une étape d'évolution plus tardive – n'étaient certes pas à même de compter leur troupeau, mais portaient en eux, dans la mémoire, chaque animal singulier de manière si précise et individualisée qu'ils pouvaient instantanément constater si tel ou tel animal manquait. Spencer et Gillen parlent de la capacité étonnante des peuples primitifs concernant les traces de chaque animal, dont ils connaissent ainsi le parcours et la direction dans les forêts, etc.<sup>33</sup>

Partant de ces faits, Verworn qualifie de « physio-plastique » cet art qui « n'exprime que le véritable objet lui-même ou son image mémorisée directe, mais aucune spéculation à son sujet, aucune réflexion ni considération. » Il l'oppose à l'art ultérieur en plaçant plus haut, comme art « idéo-plastique » les dessins gribouillés d'enfants, puisqu'ils vont au-delà de cette immédiateté et de cette absence d'idée.<sup>34</sup> Là aussi, – d'une manière instructive pour nous – le juste se mêle au faux. Dans la constatation du niveau de développement intellectuel, Verworn a indubitablement raison. Mais il commet l'erreur idéaliste typique, bourgeoise-moderne, de décomposer les hommes en « capacités psychiques », et ensuite de les répartir en différentes étapes historiques, tandis qu'il s'est en réalité toujours agi de l'évolution de l'homme total, et que les changements du facteur subjectif doivent se dérouler au sein de l'unité de cet ensemble. Mais c'est précisément pour cela que les différences et oppositions des

---

<sup>33</sup> Walter Baldwin **Spencer**, (1860-1929), biologiste et un anthropologue britanno-australien, Francis James **Gillen** (1855-1912), anthropologue et ethnologue australien, co-auteurs de l'ouvrage *The Native Tribes of Central Australia* [Les tribus aborigènes d'Australie centrale] Londres, MacMillan, 1899, cité par Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, op. cit., p. 117.

<sup>34</sup> Verworn, op. cit., p. 50.

périodes, quand elles sont appréhendées à la façon de Verworn, prennent un caractère métaphysique figé, comme dans la comparaison citée à l'instant, qui selon de vieux schémas d'histoire de la littérature, (exemple : les Lumières comme règne exclusif de la raison, le *Sturm und Drang* comme révolte exclusive du sentiment contre la raison, comme « préromantisme » etc.) joue les périodes les unes contre les autres de manière abstraite et déformée en raison de l'abstraction rigide. Si les hommes de la civilisation cynégétique n'avaient possédé que les objets isolés ou leur image mémorisée tout aussi isolée, ils auraient sans doute crevé de faim dans la misère. Notre exemple cité plus haut de leur brillante capacité d'orientation dans les bois montre déjà que leurs perceptions aiguës étaient organiquement liées les unes aux autres et avaient formé entre elles certaines totalités concrètes. Qu'en cette occasion, la réflexion ait joué un rôle moindre que dans des époques ultérieures, même chez les paysans et pasteurs du néolithique, il n'y a aucun doute là-dessus. Pourtant, pour revenir à nos images d'animaux isolés : lorsqu'était répandue la croyance magique que la représentation précise d'un animal garantissait le succès de sa chasse, qu'est-ce d'autre que la réflexion sur une corrélation des objets ? C'est même une réflexion qui va dans l'abstraction au-delà du donné sensible. (Il n'est pas question ici du caractère juste ou erroné des réflexions, mais de leur caractère de réflexion.)

Les chasseurs du paléolithique ont donc relié les objets entre eux, tant de manière sensible immédiate que par des réflexions en idées, comment néanmoins l'image isolée d'un animal apparaît-elle alors dans leur peinture ? Tout d'abord, on ne doit jamais oublier que pour l'homme et l'animal, l'environnement n'offre jamais des objets isolés, mais toujours seulement leur ensemble concret. C'est un moment

très intéressant des expériences de Pavlov sur les chiens, que les déclencheurs de réflexes ou d'inhibitions, (métronome, acide, etc.) totalement hétérogènes entre eux et – tant vus factuellement que du point de vue du chien – dans une succession aléatoire, sont après un certain nombre de répétitions perçus par le chien comme concrètement cohérents, de sorte que la fixation des réflexes conditionnés va être déterminée par leur ordre, par leurs intervalles chronologiques, etc. Des changements, même d'un seul composant, peuvent provoquer des perturbations temporaires, parfois même durables, et même des crises de nerfs. C'est à bon droit que Pavlov et ses collaborateurs utilisent ces expériences pour étudier les différents types et espèces de mobilité et de capacité d'adaptation chez les animaux cobayes.<sup>35</sup> Si de telles connexions peuvent apparaître chez des animaux, même quand le rapport entre les stimuli qui se succèdent est un simple *factum brutum* dénué de sens objectif immanent et n'a en soi aucun rapport avec leur vie normale, comment pourraient-elles faire défaut chez les animaux supérieurs dans leur environnement naturel, ou même chez les hommes ?

Il s'agit d'un système de réflexes conditionnés plus ou moins mobile, et cependant fixé. Naturellement, Pavlov, justement, a montré que chez les hommes, par le développement du langage (et ajoutons-nous, du travail) il naît un deuxième système de signalisation, supérieur, qui devient la base du reflet scientifique de la réalité, qui appréhende celle-ci dans son objectivité, dans ses relations et rapports, dans ses totalités de l'environnement, relatives et perçues de manière toujours plus ample et globale, jusqu'à la totalité du monde lui-même. Ce sera la tâche d'un chapitre ultérieur que de montrer que les synthèses de l'art, et parmi elles surtout le

---

<sup>35</sup> Ivan Pavlov : *Mittwochkolloquien* [les colloques du mercredi], op. cit., t. II, pp. 339-34., t. III p. 95, pp. 259-260 etc.

reflet de la réalité comme « monde » évocateur, exigent et produisent un système de signalisation supérieur *sui generis*. Celui-ci partage avec le deuxième système de signalisation pavlovien, par rapport aux réflexes conditionnés habituels, le caractère plus global et représentant l'essence, mais en même temps, il n'a pas obligatoirement recours à la conceptualité univoque du deuxième système de signalisation, afin de réaliser des synthèses d'un ordre bien supérieur à celui des réflexes conditionnés, avec lesquels il partage une certaine liaison aux stimuli sensibles immédiats. Cette indication par anticipation était nécessaire afin de mentionner au moins le « lieu logique » et ainsi la méthodologie de la solution des problèmes qui surgissent ici. De manière tout aussi anticipée, il faut dès maintenant remarquer que les différents systèmes de réflexes et de signalisation sont certes, dans leur nature, différents entre eux, mais ils ne sont en aucune façon séparés l'un de l'autre, sans point de contact. Il est bien connu qu'un mouvement de va et vient entre réflexes conditionnés et inconditionnels peut et doit intervenir au cours de l'évolution, et encore plus entre les différents systèmes énumérés ici. Ces remarques provisoires, formulées par anticipation, doivent suffire pour le moment ; un exposé quelque peu exact doit être gardé pour le chapitre consacré à cette question.

Cette anticipation était nécessaire parce que certains problèmes d'un développement inégal ne peuvent être éclairés qu'avec son aide, de même qu'évités ces erreurs consistant – dans notre cas – soit à projeter sur les époques passées la structure de notre propre vie psychique, comme l'ont fait certains admirateurs enthousiastes de ces peintures, soit comme par exemple Verworn, à considérer leur style primitif en un sens péjoratif, et de créer ainsi des *homunculi*<sup>36</sup> qui en

---

<sup>36</sup> Homoncules : petits hommes, version miniature, caricaturale de l'homme.

réalité n'étaient pas capables d'exister un seul instant. Nos considérations ont en revanche pour but de montrer comment d'un côté, une perfection extraordinaire des œuvres comme celle-là n'a été possible à un niveau extrêmement faible de développement socio-économique qu'en raison de conditions exceptionnellement favorables, comment par ailleurs ce sommet artistique, justement dans son essence esthétique ne pouvait pas dépasser ce niveau qui était objectivement et subjectivement possible à cette étape du développement social. En nous référant aux recherches de Gordon Childe, nous avons déjà mentionné ces circonstances extraordinaires. Elles se manifestent surtout dans le fait qu'ici, et c'est une exception absolue à cette étape, une sorte d'art professionnel a été possible, par lequel toute l'intensité de l'appréhension visuelle sensible de la réalité a pu prendre forme dans une peinture de haut niveau, tandis que ces capacités, dans des circonstances un peu moins favorables, sont restées limitées à la pratique quotidienne normale des sauvages, et n'ont pu laisser derrière eux aucune trace, ou des traces pouvant être prises esthétiquement en considération. Cette réalisation artistique n'est pourtant que la matérialisation de capacités potentiellement présentes, fondées sur le mode de vie social, elle n'est pas un dépassement de l'horizon que cet être social impose impérativement à la conscience des hommes qui y vivent.

Naturellement, ces circonstances favorables elles-aussi sont beaucoup plus simples dans les conditions des chasseurs du paléolithique qu'à une phase plus évoluée. On voit cependant, par là justement, que même dans des conditions sociales beaucoup plus complexes, il faut certaines configurations – assurément beaucoup plus complexes – pour, des capacités normales, socialement nées des hommes, faire apparaître un art en général et même un grand art. Et on voit également que

ces conditions – et plus la civilisation est évoluée, et plus c'est le cas – sont différentes pour les différents arts ; les tendances bénéfiques n'étaient là-aussi favorables qu'au développement d'un certain type de peinture. Le fait que les hommes et avec eux les artistes soient prisonniers de l'horizon de la société matérielle et intellectuelle de leur époque n'est également vrai en absolu qu'à ce niveau le plus élevé d'abstraction. Dès que nous considérons concrètement cette dépendance dans des structures sociales différentes, on voit que leur dynamique concrète du moment décide si les limites qui apparaissent là sont rigides ou élastiques. Le niveau particulier, exceptionnel, de cette civilisation cynégétique était au sens littéral un cas exceptionnel, qui n'a absolument pas rendu possible un quelconque prolongement, sans même parler d'un développement immanent dans une formation sociale plus évoluée. Cela est avant tout corrélé au caractère naturel prépondérant du changement dans la base matérielle. La fin de l'ère glaciaire a mis fin à l'extraordinaire richesse du monde sauvage, et avec ce changement, tout l'essor culturel a disparu dès le mésolithique. Naturellement, il y a des formations sociales dont la dialectique interne fait naître à partir d'elles-mêmes la formation qui la suit (féodalisme-capitalisme, et plus clairement encore capitalisme-socialisme) ; dans de tels cas, il se peut que sur la base donnée naisse une « forme prophétique », sans que soient pour autant abolis les liens intrinsèques et structurels aux fondements socio-économiques que nous avons montrés. Cela montre à nouveau, comme dans toutes les questions de ce genre, que les points de vue méthodologiques du matérialisme dialectique et historique passent les uns dans les autres, qu'aucune question singulière d'un tel ensemble complexe de problèmes ne peut être véritablement résolue sans une prise en compte complémentaire des deux.

À partir de la découverte de la base réelle de la peinture rupestre, nous en arrivons ainsi à déterminer de plus près sa nature artistique paradoxale. La composante subjective était le don d'observation – surpassant largement le nôtre – de phénomènes visuels dans leur singularité et dans leur typique qui y est très étroitement lié. Car si, par exemple, nous regardons de plus près de ce point de vue le cas cité plus haut de la perception précise des traces, nous voyons que l'extrême sensibilité au cas particulier dans sa différenciation la plus extrême (animal jeune ou âgé, blessé etc.) présuppose la subsumption sensible immédiate à quelque chose d'universel (la trace de cette espèce d'animaux). La coïncidence de l'individualité et du typique dans cette peinture n'est donc qu'une sublimation dans de l'artistique de capacités de perception visuelle qui constitue nécessairement la pratique du reflet dans la pratique quotidienne de la vie de chasseur. La possibilité concrète d'une transposition dans la sphère artistique de ces capacités indispensables dans la pratique quotidienne naît, comme nous l'avons vu, par l'intermédiaire de la division sociale du travail, de la « naissance d'un art professionnel » où déjà, les différences ultérieures de talent et de capacité commencent en germe à se montrer. L'objectif magique de ces reflets de la réalité est donc une détermination « de l'extérieur » caractéristique de la création artistique de toutes les époques : tant dans le contenu comme focalisation sur les objets les plus importants de la vie d'alors, sur les bêtes sauvages à tuer, que dans la forme comme exigence pathétique à figurer visuellement ces objets dans leurs caractéristiques véritables, naturelles, et donc de manière individuelle et en même temps typique.

Le « de l'extérieur », qui est ici purement magique, à savoir la mimésis de la réalité pour influencer dans un sens favorable pour la communauté les puissances à l'œuvre « derrière eux »

créé l'intention, si paradoxale pour nous dans ses effets, d'un réalisme de grande valeur de figures isolées, négligeant totalement et radicalement toutes les relations de l'objet considéré à son environnement, et même à l'espace l'entourant immédiatement. Si l'on part de la détermination magique des objectifs d'évocation, ce paradoxe devient lui-aussi compréhensible : la liaison essentielle, déterminante pour le succès, a ici une ubiquité, c'est-à-dire que la mimésis doit se rapporter simplement à l'objet isolé, mais elle peut de cette manière toujours exercer son action dans n'importe quelles circonstances sur chaque exemplaire isolé de l'espèce mimétiquement représentée.

L'expressivité de cette focalisation sur un objet représenté en dehors de tout environnement, mais conçu, justement à cause de cela de façon typique et réaliste, a des causes encore plus profondes que la « fausse conscience » de la magie qui régnait alors sans partage. Mieux dit : dont l'impact était renforcé et approfondi par son enracinement dans des exigences absolument primordiales de la vie. Étudiant les chants et les récits des peuples primitifs, Boas attire à juste titre l'attention sur le fait qu'y détiennent une prépondérance décisive des émotions tout autres que les nôtres : « Pour les hommes primitifs, la faim est une chose totalement différente de ce qu'elle est pour nous, qui ne sommes d'ordinaire pas en mesure d'imaginer les crampes d'estomac qu'elle peut engendrer, qui ne nous rendons pas compte de tout ce qu'implique la famine. »<sup>37</sup> La mimésis déterminée par la magie sublime de telles émotions en une capacité de représenter les objets de manière typique réaliste ; mais son intensité, tout comme sa focalisation sur l'animal isolé dans

---

<sup>37</sup> Franz **Boas** (1858-1942), anthropologue américain d'origine allemande, militant communiste. *L'Art Primitif*, (1927), présentation Marie Mauzé, Trad. C. Fraixe et M. Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003, p. 356.

une totale indifférence à son environnement, renforcent l'orientation de cette « volonté artistique » que nous avons décrite.

Alors, comme les capacités visuelles spécifiques des chasseurs primitifs étaient d'un côté orientées vers l'évocation et développées artistiquement, comme de l'autre côté, leur activité, par de telles tâches, a pris une concentration aussi précise, le paradoxe ne perd certes pas son caractère esthétiquement paradoxal, mais il apparaît comme suffisamment déterminé au plan sociohistorique. Il ne s'agit pas là de l'enfance normale du développement de l'humanité, comme Marx le souligne chez Homère, mais bien d'une éruption isolée, prématurée, des capacités et possibilités mimétiques réalistes des hommes, qui en vérité ne connaissent pas de continuation, de suite, de développement historique direct, et ne peuvent pas non plus être mis dans un rapport d'évolution avec le développement ultérieur, mais dans lesquelles malgré tout apparaît nettement un fait fondamental de tout art : la consubstantialité indissociable de la mimésis évocatrice et du réalisme artistique. Pour les raisons indiquées l'un des aspects de la mimésis, la création d'un monde, fait ici défaut, tout aussi complètement que l'autre, la création réaliste, parfaite, d'un objet, est présent. Et c'est là que s'exprime à la fois la double détermination de tout grand art : l'indissociabilité de son essence historique et de sa conformité, (valable pour toute l'histoire de l'humanité), à la norme esthétique. C'est précisément lorsque le genre d'esprit d'une étape tout à fait initiale, extrêmement primitive se sublime en art, que cette unité esthétique se matérialise : celle de la liaison sociohistorique indissoluble au terrain d'origine, avec l'élévation efficiente invraisemblable mais pourtant immédiatement convaincante, au-delà du niveau de pensée et

de sentiment de ce quotidien qui est le terrain qui les a produits.

## 2. Les conditions préalables de la mondanéité des œuvres d'art.

Si nous réfléchissons sur la différence de cet art avec celui qui a été défini comme celui d'une enfance normale de l'humanité, nous pouvons alors prendre conscience d'une autre détermination de la genèse de la sphère esthétique qui joue, plus tard aussi, un rôle important dans son développement ultérieur : le dépassement des limites naturelles, la prédominance des déterminations résultant du contrat social entre les hommes, qui renvoient leur existence aux relations des hommes entre eux, et aux échanges matériels – socialement déterminés – toujours de plus en plus riches avec la nature. Le charme inimitable d'Homère ne consiste pas en dernière instance en ce que ce recul des limites naturelles a déjà commencé, mais en ce qu'en même temps, la vie sociale pressante de l'homme se manifeste pourtant comme une « nature » créée par l'homme pour les hommes. Dans la beauté paradoxale des peintures rupestres prévaut encore cette inclusion [dans la nature] ; la limite naturelle n'apparaît pas encore en tant que telle, mais plutôt comme le contour inné de la vie humaine. Objectivement, avec son premier geste de travail, avec son premier mot articulé impliquant le concept, l'homme a naturellement résilié sa liaison totale à la nature. Il a fallu cependant un chemin incroyablement long pour, à l'occasion de cette sortie de la nature, transformer cet en-soi en un pour-soi conscient. C'est justement la magie, en tant que « vision du monde », qui accompagne *post festum* dans la conscience des hommes les premiers pas de ce recul des limites naturelles – elle les éclaire et les obscurcit en même temps – ; elle rend impossible,

tant en idée qu'en figuration, un pour-soi qui devient forme. La normalité des traits infantiles d'Homère repose justement sur le fait qu'aucune influence de ce genre ne peut plus empêcher la réflexion de l'homme sur lui-même, tandis que pour la plupart des autres produits de cette étape, de telles puissances restent encore à l'œuvre ; et c'est pour cela que pour elles, reste valable la parole de Marx : « Il y a des enfants mal élevés et des enfants trop tôt adultes. Nombre de peuples de l'antiquité appartiennent à cette catégorie. »<sup>38</sup> Naturellement, ce recul des limites naturelles est quelque chose de relatif, et cette relativité implique une contradiction indépassable et justement pour cela extrêmement féconde. Certes, objectivement comme subjectivement, l'homme ne peut jamais totalement sortir de la nature. Objectivement parce que le terrain décisif de son action sociale reste toujours, obligatoirement, l'échange matériel de la société avec la nature. Mais il a beau la soumettre à ses fins, il a beau la dominer : avec cette domination elle-même, c'est le caractère incontournable de la nature comme objet de sa pratique qui est posé. Subjectivement, parce que l'homme, aussi socialisé soit-il, doit toujours exister biologiquement comme être de la nature. En tant qu'homme, il est certes le produit de son propre travail, il ne peut ainsi que transformer énergiquement les données de sa nature biologique animale, à maints égards produire quelque chose qui n'existait pas encore dans la nature avant ce processus d'autocréation ; le lien indissoluble des capacités, y compris les plus élevées, les plus éloignées de la nature, à leur base biologique reste cependant indépassable. La contradiction fondamentale continue ainsi à se relativiser et se reproduit à un niveau toujours plus élevé. D'un côté en effet, l'essence

---

<sup>38</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*, Paris, les éditions sociales, 2011, Introduction de 1857, M. 22, page 68.

anthropologique de l'homme ne subit aucun changement qualitatif essentiel depuis son hominisation, et par ailleurs, les qualités et modes de représentation socialement produits au cours de l'évolution se fixent de telle sorte qu'elles apparaissent comme « naturelles » dans leur effet immédiat à l'égard de toute nouveauté, qu'elles constituent une sorte de « seconde nature ». C'est pourquoi dans l'évolution réelle, le recul des véritables limites naturelles est souvent, tant ils sont imbriqués, impossible à distinguer d'un combat contre la « deuxième nature » née de l'habitude sociale.

La dialectique de ce chemin ascendant, jalonné d'efforts et de conflits, est cependant d'une importance toute particulière pour le reflet esthétique. Le reflet scientifique de la réalité directement né du travail, et qui l'influence souvent directement doit mener, conformément à sa nature désanthropomorphisante, un combat frontal contre les limites anthropologiques biologiques de l'homme. Dans cet ensemble complexe de contradictions, l'évolution du principe esthétique doit adopter une position beaucoup plus complexe. Car tant l'attachement aux forces qui se rassemblent se constituent là en seconde nature, que l'alliance avec la nouveauté qui cherche à détruire cette deuxième nature ou tout au moins à la remodeler, peuvent être favorables ou défavorables au développement de l'art – selon la situation, et souvent même selon la personnalité de l'artiste. Naturellement, vu dans une perspective historique plus large, le principe progressiste qui prend position contre une « seconde nature » rigide, aura en général raison – même si ce n'est pas inconditionnel. Car le recul des limites naturelles est une loi générale du développement de l'humanité, et même si l'art le suit de manière inégale, ou lui montre le chemin, il doit finalement y avoir une convergence.

La teneur du monde figuré mimétiquement – pour revenir à notre problème actuel – s'accroît en effet sans cesse au cours de ce mouvement. Sauf que l'expression verbale est négative dans le recul des limites naturelles ; il s'agit en réalité toujours, en l'occurrence, d'une intensification et d'un enrichissement de l'échange matériel de la société avec la nature, dont il résulte obligatoirement que le sujet de ce processus, les hommes, qui constituent la société, doivent développer aussi entre eux des rapports plus nombreux et plus variés, ce qui va aussi multiplier, varier, et raffiner leurs déterminations internes. Quand et dans quelles circonstances une telle évolution exerce sur la civilisation en général et sur les arts en particulier une influence qui favorise ou perturbe, empêche etc. est un problème qui doit être résolu par le matérialisme historique, tant dans des cas individuels concrets que d'une manière plus générale. En tous cas naissent à cette occasion dans la vie quotidienne des hommes de nouveaux problèmes, surgissent de nouveaux contenus auxquels doivent se confronter la mimésis esthétique, la mise en forme artistique. Ainsi – à nouveau considéré dans une perspective historique plus large – la constitution ultime du monde propre des œuvres d'art, la richesse et le caractère global de sa mondanéité, vont être un résultat de cette évolution. La force progressiste de l'évolution de l'art est en effet – en dernière instance – cette relation à la vie quotidienne qui est la sienne ; les problèmes nouveaux que cette dernière pose à l'art, il doit les résoudre dans un sens artistique.

Maintenant, que ces nouveaux problèmes soient posés directement sous l'aspect du contenu, ou que, par l'effet d'une tâche sociale fixée à l'art de la part de la vie quotidienne, des tentatives de rénovation des formes apparaissent immédiatement et en apparence directement, c'est à nouveau une question historique concrète qui ne nécessite pas que nous

nous en occupons de plus près. Au plan des principes, il faut simplement ajouter que les problématiques esthétiques les plus formelles, dans leur manifestation la plus immédiate sont – en dernière instance – toujours à rapporter à une nouvelle configuration objective dans la réalité sociale, à ses reflets vécus dans la vie quotidienne ; même si les artistes jouent un rôle extrême de pionnier, en transposant tout de suite en bouleversements des formes des tendances qui ne commencent qu'à peine, qu'en germe, à agir. Nous voulons ici, pour éclaircir davantage encore, au sens philosophique, la genèse de la mondanéité des œuvres d'art, mentionner un problème où il s'agit en apparence d'une pure question de forme : de la naissance de la couleur locale en peinture. Nous nous éloignons bien sûr chronologiquement, encore une fois, très fortement des peintures rupestres traitées plus haut ; mais comme à l'effondrement de la civilisation exceptionnelle qui leur a donné naissance a succédé une longue période de prédominance de l'ornementation *hors du monde*, nous pouvons, comme cela a eu lieu aussi jusqu'à maintenant, traiter les problèmes de la genèse philosophique complètement au plan des principes, et non pas dans une stricte chronologie, d'autant plus qu'il va être question de modes de transformation qui dans leur structure ultime, se répètent toujours au cours de l'histoire, certes toujours de manières différentes.

Wickhoff a examiné cette question dans l'art gréco-romain. Sur la base de larges analyses historiques, il en arrive à la conclusion que le traitement des couleurs, même pour une œuvre relativement aussi tardive que le sarcophage d'Alexandre, était purement décoratif, c'est-à-dire qu'il se fondait sur les lois physiologiques des choix de couleurs complémentaires, (jaune clair et violet, pourpre et vert, etc.) Wickhoff dit : « Sur le spectateur qui vit dans les mêmes

conditions physiologiques que le peintre, l'observation de cette loi, de même que par exemple les simples rapports mathématiques en architecture produisait sans qu'il en prenne conscience une impression agréablement apaisante. »<sup>39</sup> Ce n'est que très progressivement qu'apparaissent dans les détails (visage, corps, armes, etc.) de vraies couleurs locales, tout d'abord sans poser sur de nouvelles base l'essence de la composition colorielle. Wickhoff trouve la raison de ce changement radical dans l'histoire de la peinture dans le fait qu'est apparu le besoin de représenter les objets dans leur liaison indissociable à l'espace qui les entoure : « Dès qu'a été réalisée l'intégration de l'arrière-plan, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un intérieur, un arbitraire libre dans la répartition des couleurs n'était plus possible, ou il était limité tout autrement que dans la période précédente. Le paysage et le ciel au-dessus, la mer et les fleuves, les édifices en dedans et au dehors avec les tapis et le mobilier, n'étaient compréhensibles dans leur contexte que s'ils étaient représentés avec la reproduction de leurs couleurs naturelles, et cela a rapidement conduit, obligatoirement, à une représentation totalement naturelle des figures se déplaçant dans cet environnement. »<sup>40</sup>

On le voit bien : cette question se rattache, même si ce n'est pas directement au plan historique, mais selon sa nature esthétique, à ces problèmes que nous avons traités plus haut à propos des peintures rupestres du paléolithique : à la mondanéité de la peinture. Sans aller plus loin, il est en effet clair que la mimésis picturale de la réalité visible ne peut prendre le caractère d'un « monde » que si les objets représentés se placent entre eux et avec leur environnement

---

<sup>39</sup> Franz Wickhoff (1853-1909), historien de l'art autrichien. *Römische Kunst*, [L'art romain] Berlin, Meyer & Jessen, 1912, p. 100.

<sup>40</sup> Ibidem p. 102.

dans une véritable relation réciproque résultant de leur objectivité même. L'espace figuré picturalement comme unité concrète intellectuellement sensible de tels ensembles complexes de relations est seul en mesure d'évoquer artistiquement l'existence d'un monde. Dès que cette unité concrète, contradictoire, fait défaut, il manque à l'image, obligatoirement, cette profondeur que nous avons définie à propos de l'ornementation, cela doit, dans son intention artistique, rester ornemental décoratif, comme par exemple les dessins des bushmen, et même de nombreuses peintures rupestres du paléolithique du sud de l'Espagne, au contraire des représentations d'animaux que nous avons analysées. Ce n'est là vraisemblablement pas un hasard si dans leurs choix de couleurs, celles-là tendent très fortement à se limiter au pur conditionnement physiologique, même si quelques objets – vus abstraitement – sont coloriés conformément à leurs modèles réels, tandis qu'en dépit de leur palette de couleurs très limitée, ces dernières se rapprochent davantage des couleurs locales. Et cela ne sera pas non plus un hasard si dans le premier cas, même dans les représentations les plus passionnées des figures, même dans les rapports entre eux les plus dramatiques et les plus forts, ne naissent que de plates esquisses, dans le second cas en revanche, il y a une dynamique plastique interne, où l'on peut avoir l'impression que l'espace dans lequel vit l'animal a été écarté, au contraire du premier cas où un espace, même si des hommes et des animaux sont placés dans l'action en relation entre eux, n'est absolument pas présent et ne peut pas être présent.

Évidemment, les hommes par ailleurs évolués de manières très diverses, ont en pratique maîtrisé (et de ce fait connu) l'espace qui les entourait immédiatement. Il ne s'agit donc aucunement d'une « découverte » de l'espace, lorsque surgit le besoin de sa mimésis picturale. La peinture « sans espace »

avec une composition colorielle physiologico-décorative décrite par Wickhoff déborde certes sur des époques dans lesquelles la civilisation gréco-romaine avait déjà depuis bien longtemps mené la maîtrise géométrique de l'espace au-delà de ses premiers balbutiements pratiques empiriques, et avait même déjà pu lui donner une formulation théorique. Il se développe à cette occasion un besoin nouveau, dicté par la vie, et pas simplement un nouveau mode d'observation de la nature, sans parler par conséquent d'un simple développement de la technique. Quand chez Wickhoff, il est question d'un arrière-plan violet à des vignes jaunes, ni les créateurs, ni les récepteurs n'ont cru qu'il s'agissait là de la restitution d'un rapport coloriel de la réalité. La simultanéité de la nouvelle problématique picturale, à savoir couleur locale des objets et figuration d'un espace concret rempli d'objets montre justement que le besoin surgissant de la vie quotidienne était plutôt orienté vers l'ensemble de ces deux déterminations que sur une nouveauté qualitative du reflet artistique de la réalité. L'observation plus précise de la nature des couleurs locales que cela favorise, l'effort de maîtriser techniquement la figuration de l'espace (la perspective etc.) sont des phénomènes consécutifs, et pas à proprement parler des points de départ vers la nouveauté.

Léonard de Vinci a bien défini la cause philosophique esthétique de ces nouveaux besoins, qui provoquent des changements bouleversant la forme et le contenu de l'art : « Si la poésie touche à la philosophie morale, celle-ci (la peinture) va avec la philosophie naturelle ; si la première décrit l'opération de l'intellect, celle-ci prend en considération l'opération que l'intellect déploie par les mouvements. »<sup>41</sup> Il faut simplement, tout à fait dans l'esprit de Léonard de Vinci,

---

<sup>41</sup> Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, [Écrits choisis] Turin, Utet, 1952, p. 205.

conférer au concept de mouvement une signification très vaste, afin qu'il inclue en lui l'ensemble des relations réciproques de l'homme avec son environnement perceptible visuellement, (celui-ci aussi dans son principe conçu au sens le plus large). Au-delà de ça, il faut sur ce point être bien au clair sur ce que de tels besoins visuels non seulement naissent spontanément, mais peuvent même du point de vue de l'activité et de la réceptivité artistique, être jusqu'à un certain point conscients, même si ceux qui sont – activement et passivement – impliqués ne sont pas en mesure de formuler conceptuellement ce qu'ils ressentent et font. Finalement, il faut aussi mettre en lumière le fait que la lacune en explicitation conceptuelle qui naît de la sorte ne réduit en aucune façon à néant la corrélation profonde, bien établie par Léonard de Vinci, entre art plastique et philosophie de la nature. Naturellement, il faut sur cette dernière question bien voir le parallélisme tout comme la divergence. La relation réciproque entre philosophie de la nature et art plastique était aux temps de Léonard de Vinci non seulement plus intense, mais aussi plus consciente que dans l'antiquité. C'est pourtant un fait indubitable que les artistes, même avant Léonard de Vinci, exploitaient pour leur pratique artistique les résultats et les méthodes de l'étude de la nature qui, à cette époque, étaient beaucoup plus intimement liés à la philosophie de la nature qu'ultérieurement. Une liaison de ce genre, assurément plus lâche et moins consciente, existait aussi dans l'antiquité. Mais en affirmant de telles relations conscientes et à demi-conscientes, on n'épuise cependant pas encore le problème des rapports objectifs, ni historiquement, ni esthétiquement. Certes, nous partons toujours de ce que d'un côté, la vie quotidienne pose certaines questions à la science et à l'art, les incite à résoudre certaines tâches, – même si celles-ci ne parviennent pas du tout à la conscience ou seulement sous des

formes incorrectes – et de ce que de l'autre côté, tous les résultats des deux domaines d'objectivation enrichissent la vie quotidienne au travers de médiations les plus variées, rendent plus vaste, plus profond, plus global sa pensée, son mode de ressenti, ce qui fait qu'à nouveau, science et art sont contraints à reconsidérer leur champ d'activité, etc. etc. Ce n'est qu'à partir de conditions de développement d'une riche complexité que l'on peut comprendre notre problème d'espace pictural. Indubitablement, dans les premiers stades de la pensée scientifique naissante qui se libère des préjugés magiques et plus tard religieux, la pratique quotidienne reçoit de celle-ci des impulsions décisives ; nous avons déjà, à maintes reprises, mentionné l'importance de la géométrie. La conception de l'espace basée auparavant sur de l'intuition et de la représentation s'élève ainsi au niveau de la conceptualité pure, ce qui fait que s'ouvrent pour la vie des hommes des perspectives inimaginables jusqu'alors, il suffit à ce propos de penser au chemin qui mène de la recherche d'abri dans les cavernes etc. à la construction d'habitations sécurisées et stables. Quand les hommes apprennent de cette manière à maîtriser, en idées et en pratique, l'espace qui les entoure, cela leur procure un ensemble complexe, tout nouveau, d'expériences vécues, qui devait nécessairement leur être totalement inconnu dans la période de la sauvagerie : l'expérience vécue de leur domination sans conditions sur leur milieu, sur le monde qui les environne, l'expérience vécue du monde comme patrie de l'homme. La base matérielle pour cela se développe tout au long plusieurs millénaires : la conscience d'une certaine assurance de sécurité de la vie, de la sécurité comme forme objective et subjective de l'existence normale. Le mot *normal* doit en l'occurrence être particulièrement souligné, car on ne peut pas éliminer bouleversements, catastrophes etc. de l'image objective du

monde, et de ce fait du ressenti vécu que l'on peut en avoir. Cependant, le fait d'une « sécurité » objective de la vie humaine normale, même si son ampleur peut au début être très étroitement limitée, signifie une révolution dans le mode de ressenti de l'homme, qui aujourd'hui déjà est devenu une telle évidence que l'on ne peut plus guère revivre son véritable, son strict contraire.<sup>42</sup>

Cela ne signifie cependant en aucune façon qu'au moins certains points nodaux ne puissent pas être historiquement constatés avec plus ou moins d'exactitude. En bref, nous considérons donc le saut qualitatif, décrit ici, dans l'histoire de la peinture, la figuration de l'espace dans le tableau, comme une étape importante de ce processus d'évolution. Ce n'est qu'après que les succès pratiques, économiques, sociaux et techniques eurent apporté un certain degré de sécurité dans la vie normale des hommes, ce n'est qu'après que la pensée scientifique eut mené les rapports spatiaux, théoriquement et pratiquement, à un niveau relativement élevé, qu'a pu naître le sentiment que l'espace entourant l'homme n'était pas par principe pour lui quelque chose d'étranger, voire d'hostile, mais plutôt, au contraire, son monde propre, quelque chose qui lui appartient, qui constitue – dans un certain sens, jusqu'à un certain point – un prolongement de sa propre personnalité. Avec la décoration des instruments, par exemple, il y a très longtemps, dans des temps immémoriaux, l'homme s'est approprié, aussi dans ce nouvel esprit, certains objets qui avaient déjà constitué auparavant, au plan technique- pratique, une extension de son rayon d'action subjectif, il en a fait une

---

<sup>42</sup> Il est significatif que les philosophies du désespoir les plus extrêmes des temps modernes, de Schopenhauer à Heidegger, aient eux-aussi considéré la lutte contre ce sentiment de sécurité, contre son caractère prétendument aveugle, borné, contre la « décadence » qui s'y exprime, comme l'une de leur tâches polémiques principales.

partie intégrante de son moi. La diffusion générale de la décoration des instruments chez les peuples primitifs montre qu'il s'agit là d'un fait élémentaire de la vie. Il ne faut cependant pas oublier, tout en appréciant à sa juste valeur l'importance de ce pas que l'homme franchit vers la création en lui et autour de lui d'un monde propre qui lui est adapté, que même une accumulation de tels objets, aussi grande soit elle, ne peut jamais, tant que ce niveau subsiste, être à même de constituer dans sa globalité un monde de l'homme, tout aussi peu que la plus belle des décorations corporelles ne peut, elle non plus, le porter à une véritable personnalité. Il faut pour cela, à partir des principes vitaux de son existence, un degré plus élevé de pénétration de l'environnement immédiat de l'homme, et cela se produit justement avec l'évolution que nous mentionnons à l'instant.

Il est certain que se produit en l'occurrence une rupture avec l'immédiateté, une certaine distanciation de l'homme par rapport à lui-même, par rapport à sa propre activité et à sa propre existence. C'est dans le travail que se crée la première relation sujet-objet véritable, et c'est seulement ainsi que naît un sujet au sens authentique du terme. Hegel déjà a indiqué à juste titre que cela fait cesser l'absence immédiate de distance entre le simple désir et sa simple satisfaction : « Dans l'outil, le sujet institue un moyen-terme entre lui et l'objet, et ce moyen-terme est la rationalité réelle du travail. »<sup>43</sup> Sans aller plus loin, il est clair que la décoration des instruments est un accroissement supplémentaire de cette distanciation, et même – et c'est justement ce qui est essentiel pour nous – dans une direction différente de celle que nous avons examinée brièvement ci-dessus. Par sa simple existence, l'image donne déjà à cette nouvelle distance une intensité qualitative

---

<sup>43</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Système de la vie éthique*, trad. Jacques Taminiaux, Paris, Payot, 1976, p. 124.

nouvelle : cela fait naître une production créée par l'homme, exclusivement au service de son but : éclairer l'homme sur lui-même par le reflet de son monde intérieur et environnant, et l'élever ainsi au-dessus de lui-même, tel qu'il est pour lui-même dans la vie quotidienne, et l'aider à parvenir à la conscience de soi. L'homme devient vraiment lui-même en construisant son propre monde dans le monde qu'il reflète et se l'approprie.

Le problème de la peinture, à première vue d'apparence purement technique, à savoir, en trouvant la couleur locale de toutes les choses, représenter mimétiquement leur ensemble comme un espace concret, devient un paradigme mûr de ce sentiment vital en esthétique : la création d'un monde propre à l'homme. Le mot *propre* a ici trois significations, et toutes les trois ont la même importance pour la connaissance de ce phénomène. Premièrement, il est question d'un monde, celui que l'homme a construit pour lui-même, pour ce qu'il y a en lui de progrès humain ; deuxièmement d'un monde dans lequel apparaît en image reflétée, la particularité du monde, de la réalité objective, de telle sorte que son extrait, inévitablement petit, qui constitue le contenu direct de l'image, se transforme en une totalité intensive de déterminations à chaque fois fondamentales et sublime ainsi un rassemblement d'objets, peut-être en soi fortuit, en un monde en soi nécessaire ; troisièmement, d'un monde propre – au sens de l'art –, dans notre cas d'un monde propre visuel, dans lequel contenus et déterminations de la réalité objective ne sont mimétiquement évoqués, éveillés à une existence esthétique et peuvent venir au premier plan que dans la mesure où ils sont transposés en pure visualité. L'œuvre d'art et sa totalité intensive de déterminations présuppose donc que sa manifestation spirituelle sensible soit un milieu homogène de ce genre. La pluralité des arts n'est de ce fait pas le résultat de

la différenciation d'un principe esthétique unitaire (de l'idée esthétique chez les grands philosophes idéalistes) ; elle est plutôt le fait originel de la sphère esthétique, et l'on ne peut parvenir au principe esthétique – en idée, et non plus au plan de l'esthétique immédiate – qu'en prenant conscience philosophiquement de ce qu'il y a de commun dans ces milieux homogènes. Même leur affinité systématique ne peut être simplement déduite d'un tel principe, elle découle plutôt de ce système des besoins de la vie humaine qui rendent possible et exigent un prolongement dans la sphère esthétique.

Nous nous préoccupons ultérieurement des problèmes mimétiques qui naissent du monde propre des œuvres d'art tel qu'il est compris là. Il nous faut cependant anticiper sur le point de départ, parce que la mise en évidence de la genèse de l'art à son plus haut niveau d'objectivation, son caractère autocentré, seraient restés sinon incompréhensibles. Nous revenons donc aux problèmes philosophiques de la genèse. Si nous considérons philosophiquement le passage d'une coloration essentiellement physiologique à la fidélité objective des couleurs locales, il se montre tout d'abord comme une suppression de l'immédiateté et ainsi – selon la juste conception de Hegel – comme un chemin de l'abstrait au concret « car abstrait et immédiat sont termes identiques. »<sup>44</sup> La vérité de cette affirmation de Hegel s'est déjà démontrée dans notre analyse de l'ornementation. En l'occurrence, pour bien traiter la dialectique, il faut là-aussi prendre en compte le caractère relatif de ces déterminations. Car toute immédiateté est certes abstraite comparée à la concrétisation qui s'opère avec sa suppression ; l'extension de la mondanité des œuvres d'art – vue dans une perspective historique universelle, abstraction faite de l'inégalité de développement, de ses

---

<sup>44</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, Trad. Jean Gibelin, PUF, tome 2, p. 37.

retours en arrière – s'engage indubitablement dans cette direction. C'est donc une loi universelle de l'évolution de l'art qui s'exprime là. Elle n'est cependant pas contredite par le fait que certaines manifestations d'immédiateté y prennent, en rapport justement à son identité et à son abstraction, une place privilégiée. Il en est justement ainsi de l'ornementation, où la fusion totale de l'immédiateté et de l'abstraction devient le principe constitutif de sa spécificité, de sa place dans le système des arts. Pourtant, même là où ne se produit aucune fixation de ce type, comme dans le cas traité maintenant de la coloration physiologiquement conditionnée, les débuts prennent une place particulière : d'un côté, la fin de son règne exclusif constitue dans l'évolution un saut qualitatif tel que l'histoire de la peinture mimétique proprement dite, au sens strict, commence là ; d'autre part, comme nous le verrons plus tard en détail, ce dépassement comporte un élément décisif de préservation, d'élévation à un niveau supérieur dans le nouveau contexte. Tout ceci complexifie assurément l'identification hégélienne de l'immédiateté et de l'abstraction, mais ne réduit en aucune façon sa vérité générale. Nous pouvons voir justement dans la peinture de l'époque la plus récente que toute recherche d'un retour à l'immédiateté abstraite entraîne une abstraction, une non-mondanéité, de même que les tendances vers l'abstraction pure ont pour conséquence nécessaire une immédiateté pré-objective, *hors du monde*.

Nous dévierions ainsi tout de suite de la dialectique théoriquement établie ici si nous voyions dans son universalité un acte unique, ultime. Toute immédiateté est objectivement médiée, et les médiations les plus largement ramifiées produisent toujours et encore de nouvelles immédiatetés. Il en va-t-ainsi ici aussi ; car l'immédiateté de l'emploi des assortiments coloriels physiologiques à des fins

artistiques décoratives est naturellement déduite des simples besoins physiologiques de la vie par une série de médiations longue et complexe. Dans le domaine de la couleur, elle constitue ne constitue pas un début, pas plus que la perception de contours et de surface ne produit de l'ornementation. Et s'il existe, dans l'évolution de l'esthétique, un vrai parallélisme avec la coloration physiologiquement déterminée, c'est précisément là qu'il faut le trouver. Wickhoff, dans le passage que nous avons cité, a parlé des « rapports mathématiques simples en architecture » comme ayant de manière éclairante un impact analogue ; nous pensons que la comparaison avec l'ornementation serait encore plus pertinente, d'autant que les deux modes de représentation se présentent d'habitude souvent ensemble aussi, en se renforçant réciproquement, par exemple dans les tapis orientaux. D'un autre côté, il faut mentionner, il suffit de le faire brièvement, que dans l'évolution ultérieure de la peinture, il n'est pas rare que la couleur locale joue le rôle d'une immédiateté à surmonter, comme dans l'apparition du clair-obscur, ou mieux encore dans celle de la peinture en plein air.

L'inévitable relativité de l'immédiateté et de la médiation est une loi générale de la dialectique objective comme de la subjective. En esthétique – tout en conservant la validité de cette loi générale – s'ajoute comme élément spécifique de son domaine que chaque œuvre d'art représente, par principe, quelque chose d'immédiat, et donc que de ce fait exclusivement, la création artistique détruit les vieilles immédiatetés de la vie, s'en désolidarise, afin de créer dans l'œuvre, en reprenant en elle les nouvelles complications de la vie, une immédiateté nouvelle. Dans notre cas des couleurs locales, c'est cela même que nous avons tout juste indiqué. En complément de la dialectique concrète qui se manifeste ici, remarquons encore qu'il serait totalement erroné de croire, en

raison du fait du conditionnement physiologique de la colorisation originelle supplantée par la couleur locale, de conclure à son immédiateté absolue, de croire qu'elle serait par exemple directement déductible des caractéristiques physiologiques de l'homme comme être naturel. Kant a déjà attiré l'attention sur le fait que les couleurs pures du spectre ne comportent « pas seulement un sentiment sensible », mais « permettent... aussi une réflexion sur la forme de ces modifications des sens »<sup>45</sup> et peuvent par là, dans leur consistance, en devenir directement l'expression. Nous nous contenterons ici de cette opinion de Kant, qui n'est pas sans importance pour le problème traité ici. Comme Kant lui-même voit dans ce caractère idéal immédiat des couleurs un problème de beauté de la nature, nous nous occuperons en détail de sa théorie dans le traitement de cette problématique complexe. Remarquons seulement que Kant veut expliquer la liaison sentimentale de contenus moraux aux couleurs pures par l'effet de la nature sur les hommes. Du point de vue d'une élucidation esthétique de la question de savoir comment des impressions purement physiologiques peuvent devenir les vecteurs de contenus sociaux, moraux, humains et de ce fait favoriser une activité et une réceptivité mimétique, cela dit peu de choses. Car cette signification morale serait tout autant physiologiquement immédiate que l'effet des couleurs pures elles-mêmes, ce qui contredit tous les enseignements anthropologiques sur la genèse, tant des sentiments moraux que des sentiments esthétiques.

Dans sa *Théorie des couleurs*, Goethe prend position sur ce problème d'une manière beaucoup plus concrète, en consacrant à notre question toute une section avec le titre significatif *l'effet physique-psychique de la couleur*. Les

---

<sup>45</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000, § 42, p. 287.

considérations de Goethe vont bien au-delà de celles de Kant, dans la mesure où il ne prend pas simplement l'unification des contenus naturels et sociaux constatés par eux deux sous son aspect physiologique et la fait directement se transformer en morale, mais suggère, tout au moins dans ses exemples, même si ce n'est pas consciemment élaboré au plan méthodologique, une interaction des deux composants. C'est ainsi qu'il parle de « la convoitise que les régents nourrissaient envers le pourpre »<sup>46</sup> ; c'est ainsi qu'il dit : « La couleur noire devrait rappeler au noble vénitien l'égalité républicaine »,<sup>47</sup> etc. Dans le traitement de l'emploi allégorique des couleurs, il souligne même : « Il comporte un élément plus fortuit et plus arbitraire, et même, on peut le dire, conventionnel, le sens attribué au signe devant nous être transmis avant que nous sachions à quoi il correspond, comme cela se passe par exemple avec la couleur verte que l'on a attribuée à l'espérance. »<sup>48</sup> Mais si des « effets physiques-psychiques des couleurs » de ce genre sont possibles – et l'ethnographie montre qu'il en apparaît très tôt déjà – il est clair que la coordination des composants, en soi hétérogènes, ne doit en aucune façon être univoque. Nous savons par exemple que la couleur du deuil est certes le noir chez de nombreux peuples, mais que chez maints d'entre eux, c'est le blanc qui a cette place, et que d'autres couleurs aussi peuvent susciter directement l'effet physique-psychique du deuil. Goethe n'en reste assurément pas dans sa *Théorie des couleurs* à l'impact des couleurs simples et de leur complémentarité. Il va également bien au-delà de Kant en ce que pour lui, aucune couleur ne constitue une entité métaphysique ultime. Au contraire, des nuances insignifiantes,

---

<sup>46</sup> J. W. Goethe, *Traité des couleurs*, traduction Henriette Bideau, Triades, Paris, 1990, n° 797, p. 263.

<sup>47</sup> Ibidem, n° 843, p. 271.

<sup>48</sup> Ibidem, n° 917, p. 282

voire même la caractéristique du matériau sur lequel est appliquée la couleur peuvent même transformer l'effet « moral » en son contraire. Il suffit de citer en exemple ce qu'il dit du jaune : « Par un glissement réduit, imperceptible, la belle impression du feu et d'or devient celle de la fange, la couleur de l'honneur et des délices est muée en celle de la honte, du dégoût et du malaise. »<sup>49</sup> Il résulte de tout cela que les couleurs isolées, dès le stade de la coloration physiologique, n'agissent pas de manière simple et directement physiologique, mais prennent des charges significatives de manières diverses, en raison de l'évolution sociale du peuple qui les utilise. La complémentarité, comme mode normal de composition, a certes une base physiologique ; mais il est clair que les associations fixées par l'habitude et la coutume sociales jouent obligatoirement dans son impact un rôle à ne pas négliger.

Ce début immédiat peut bien, en soi, faire l'objet de multiples médiations, son essence physiologique peut bien être imposée par des déterminations sociales fort nombreuses, le passage à la couleur locale et à la figuration picturale de l'espace n'en reste pas moins un saut qualitatif. Nous avons déjà évoqué brièvement l'aspect contenu, la tâche sociale qui incombe à la peinture, à savoir la création d'un monde propre pour les hommes. Les problèmes de forme qui en découlent ici se concentrent autour de la restitution mimétique d'une totalité intensive, d'où naît la tâche de faire en sorte que tous les éléments de forme isolés, et à plus forte raison toute relation entre eux deviennent simultanément le vecteur d'effets divers, évocateurs à maints égards, tout en conservant totalement leur simplicité immédiate comme parties du tout. Un monde ne peut en effet naître dans l'œuvre d'art que si chez

---

<sup>49</sup> Ibidem, n° 771, p. 260.

l'observateur, tant les détails que leurs liaisons suscitent l'expérience vécue d'une inépuisabilité comparable aux objets et à leurs relations réciproques dans la vie réelle, son émotion doit même être condensée et intensifiée par rapport à celle-ci. Car dans la réalité, chaque objet prouve ses relations aux autres, la loi réglant sa dynamique etc., son existence, par son existence même, précisément ; mieux dit : elle n'a pas besoin de preuve, car l'homme du quotidien apprend à ses propres dépens à respecter l'être d'un existant. La connaissance ou l'expérience de l'infinité des déterminations chez les objets, leurs relations etc. est certes, dans la vie quotidienne aussi, une composante importante du juste rapport des hommes à la réalité objective. Mais ce n'est qu'en art – et en lui seulement – que cette inépuisabilité des propriétés, des relations ; etc. devient, le principe constitutif et en même temps le critère de l'existence (au sens esthétique). Car seule l'évocation de ces caractéristiques produit le double aspect du monde artistiquement figuré : c'est un monde qui me fait face, indépendamment de moi, inépuisable pour moi, et qui cependant – *uno actu* avec cette autonomie – est vécu comme mon monde.

Cette infinité intensive elle-aussi est naturellement très largement déterminée socialement et historiquement. Le contenu, la qualité, la richesse des déterminations rassemblées ici, c'est la vie même qui les définit, et les propose à l'artiste comme programme formel de la tâche sociale. Il peut donc historiquement se produire, dans cette catégorie, un appauvrissement ou un enrichissement, un accroissement ou une diminution de l'intensité. Si dans notre ressenti, nous rejetons certains produits antérieurs de l'art comme primitifs, etc. ou si nous restons insatisfaits de l'expérience que nous en avons, la raison en est principalement qu'ils se trouvent dans ce processus sur une branche descendante, ou négligent

précisément ces déterminations que l'actualité du moment tient pour essentielles pour l'existence esthétique dans l'œuvre d'art. Mais vu dans la perspective d'une histoire universelle de l'art, cette ligne est ascendante. C'est pourquoi dans notre cas, cela ne contredit pas le saut qualitatif que, dans la création d'un monde propre de la peinture, à côté de la couleur locale et de la figuration de l'espace, fassent encore défaut certaines déterminations visuelles qui, au cours de l'histoire ultérieure de la peinture, vont constituer pour celle-ci des points d'inflexion, des occasions de bouleversements révolutionnaires. Par rapport à la conception décorative physiologique des couleurs, ce saut qualitatif est indubitablement présent. Car même dans ce que Goethe appelait l'effet physique-psychique des couleurs, il s'agit simplement d'un type d'associations (de réflexes conditionnés) constitués par l'habitude sociale ; c'est pourquoi, sur une telle base, la combinaison des couleurs a dû plus ou moins directement avoir recours à la complémentarité définie physiologiquement. Lors du traitement des problèmes de composition de l'ornementation, nous avons déjà mentionné sa simplicité, ses – relatives – immédiateté et abstraction. Quand les objets prennent leur couleur locale et que surgit ainsi le problème pictural de leur caractéristique matérielle, de leur dureté ou de leur souplesse, de leur pesanteur ou de leur légèreté etc., les limites – physiologiques – naturelles doivent aussi reculer dans la composition. Plus nombreuses sont les particularités d'un objet que révèle la coloration qui le figure, et plus l'assortiment des couleurs dans la composition doit aussi être complexe, plus l'harmonie ultime peut se matérialiser dans la totalité du tableau par de plus grands détours, et plus elle s'éloigne d'une simple consonance sur la base de la complémentarité. Là aussi, la teneur sensible visuelle et sa mise en forme picturale vont bien au-delà du

domaine de validité des réflexes conditionnés, elles exigent de l'observateur et à plus forte raison du créateur une capacité de synthèse sensible visuelle qui, sans le transcender de manière directe, atteint cependant en capacité de synthétisation et en précision, le niveau de la conceptualité. (Cette question elle-même ne pourra être traitée en détail que dans un chapitre suivant.) Il s'agit là d'une phase générale de l'autonomisation de l'art, fondée dans son principe sur l'essence même de l'esthétique. Nous ne l'avons décrite dans le domaine de la peinture que pour l'illustrer plus facilement. Mais on peut certainement montrer des passages de ce genre dans tous les types d'art.<sup>50</sup>

Nous voulons seulement mentionner ici, très brièvement, une situation concernant l'art verbal, différente à tout point de vue concret, mais cependant analogue du point de vue de notre problème génétique. On a déjà souligné dans d'autres contextes que de nombreuses formations verbales originelles semblent avoir pour nous un caractère pittoresque pour ainsi dire naturel, en décrivant aussi des ensembles complexes d'impressions sensibles, par exemple des couleurs, non pas par un mot de type conceptuel, mais par une comparaison, au niveau d'une perception se changeant en représentation ; pensons à nos exemples que nous avons cités, où l'on dit « comme un corbeau » au lieu de *noir*, etc. Dès lors, nous avons polémique contre l'orientation romantique de critique

---

<sup>50</sup> Je me contente de renvoyer à l'excellente analyse de Riegl *Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vaphio*, [sur la place dans l'histoire de l'art des gobelets de Vaphio \*] sur la figuration de l'espace et le réalisme dans le relief. In Aloïs Riegl (1858-1905), historien autrichien de l'art. *Gesammelte Aufsätze*, [Essais rassemblés] Augsburg-Vienne, Dr. Benno Filser Verlag, 1929. Le fait que Riegl écarte totalement notre problème de genèse rend d'autant plus précieux son accord sur l'analyse des faits.

\* Le site de Vaphio, au sud du Péloponnèse, abrite une tombe mycénienne à tholos, où l'on a trouvé deux gobelets en or repoussé.

de la culture, qui voit dans ce type d'expression verbale quelque chose de « plus poétique », et voudrait l'opposer au langage ultérieur, penchant vers l'univocité conceptuelle. En réalité, il ne peut pas naître de langage poétique authentique si ce mode d'expression primitif, reflétant « naturellement », de manière simplement immédiate, le monde extérieur et intérieur, n'est pas radicalement surmonté. Ce n'est le cas que quand chaque mot, y compris avec la perte de la signification immédiate, s'est élevé au niveau du concept, quand l'évocation est réalisée par les mots, unis en une phrase par la syntaxe, et donc par un ensemble de signes-reflets verbaux isolés, nuancés les uns par rapport aux autres, se renforçant ou s'atténuant réciproquement entre eux dans leur impact. L'analogie esthétique avec le problème des couleurs traité à l'instant se fait clairement jour quand nous prenons conscience qu'un tel « effet physique-psychique » de totalités synthétisées par la syntaxe advient simultanément et indissociablement avec la multiplicité évocatrice de tous ses éléments. C'est précisément par là qu'est poétiquement abolie cette « prose » à laquelle parvient le mot par l'univocité conceptuelle de sa signification, et de telle sorte en vérité que la poétisation n'anéantit aucunement l'acuité idéale du mot ou de la phrase, bien au contraire, sa préservation est également un motif dans le système des significations et relations significatives multiples, qui sublime ces totalités en des totalités au sens esthétique. On ne doit jamais oublier que dans la série des moyens verbaux d'évocation, joue un rôle non négligeable ce que Goethe appelle le laconisme de la poésie populaire, l'expression réduite à ce qui est absolument indispensable et qui s'approche souvent, en apparence, de la définition. Le caractère conceptuel du mot n'est donc pas simplement reconverti en un signe évocateur de perceptions sensibles ; ceci a bien lieu, mais ce n'est, tout comme la

préservation de la signification objective logique, qu'un élément parmi de nombreux autres. Seuls tous ces éléments ensemble : la charge fonctionnelle multiple de chaque mot, de chaque liaison verbale syntaxique, de chaque synthèse rythmique logique, plastique picturale, dans une phrase isolée ou dans la connexion des phrases, l'unité organique, élevée au niveau d'une nouvelle immédiateté, de significations et d'émotions évocatrices dans leur tonalité, le dépouillement du mot de ses coquilles vides devenues conventionnelles et ainsi le réveil de sa signification originelle, dans sa fraîcheur idéale et sensible à la fois, etc. etc. : tous ces éléments dans leur action conjointe vont seuls être en mesure de créer une structure verbale dont l'effet évocateur – même dans le poème le plus court – fait surgir comme par enchantement un monde propre, propre dans ses caractéristiques tant dans leur contenu que dans leur forme (verbale).

Il est donc profondément inexact que l'évolution du langage – qui tend nécessairement à l'univocité logique et à la précision – devrait affaiblir sa force percutante sensible. Cela se produit certes largement dans la vie quotidienne des sociétés développées, où le langage se rigidifie souvent en un moyen de communication purement techniciste et se schématise ainsi largement ; indubitablement, il n'est pas rare dans de tels cas que le langage de la poésie soit déformé par des clichés, ou que par suite d'un processus qui ne s'y oppose qu'abstraitement, qui ne remonte pas aux racines des problèmes, on inverse simplement partout les signes de valeur – *pour épater le bourgeois* – <sup>51</sup> et on mette des schémas maniérés à la place des schémas obsolètes. Là-aussi, nous pouvons nous contenter d'une simple mention de ces rechutes, car la ligne du développement du langage poétique, au niveau

---

<sup>51</sup> En français dans le texte.

de l'histoire universelle, se déroule dans le sens décrit ci-dessus de la création d'un monde, sur la base d'une polyphonie croissante des significations issues de contextes, avec la multiplicité croissante dans l'évocation d'effets rythmiques, sonores, picturaux, etc. ; dans leur synthèse s'expriment les relations objectives toujours plus complexes des hommes dans la société et de leurs reflets dans la vie psychique. Ce serait cependant méconnaître la situation esthétique historiquement née et en train de naître que de négliger, à propos de la complexité croissante de la teneur et par conséquent de son moyen d'expression, la nature simplificatrice du langage poétique, créatrice dans la synthèse d'une nouvelle immédiateté. C'est justement dans ces contextes de plus en plus raffinés que les grands sentiments les plus simples trouvent une expression adéquate de la plus grande simplicité, que des mots ou des tournures apparemment désuets, devenus triviaux, peuvent devenir les vecteurs de nouvelles attitudes humaines significatives, et les figurer – justement dans leur forme verbale quotidienne – d'une manière poétiquement adaptée, créatrice de mondes. Il suffit de se souvenir ici des célèbres répliques finales du Thoas de Goethe dans *Iphigénie*, des paroles « So geht ! » et « Lebt wohl ! »<sup>52</sup>

Avec tout cela ont été au moins évoqués quelques-uns des traits les plus essentiels de la structure de l'œuvre, et fixé ainsi, plus clairement qu'auparavant, le *terminus ad quem*<sup>53</sup> du détachement de la sphère esthétique par rapport à la vie quotidienne. Mais il était surtout important de mettre en lumière l'orientation de principe de ce processus par lequel la sphère esthétique se trouve elle-même, se trouve objectivée

---

<sup>52</sup> Goethe, *Iphigénie en Tauride*, Acte V, sc. 6 : « Eh bien partez ! Adieu ! »

<sup>53</sup> Limite temporelle finale, période ou date après laquelle un fait n'a pas pu se produire.

comme production autonome. Ce qui a été exposé ici d'une manière largement abstraite continuera d'être précisé concrètement dans les discussions qui vont suivre, en ce qui concerne les catégories philosophiquement fondamentales. Du fait cependant que toute cette première partie est consacrée à la mise en évidence de la spécificité de la sphère esthétique selon la méthode du matérialisme dialectique, le résultat de sa totalité ne peut être que de montrer de manière systématique et historique, dans sa nécessité, l'œuvre d'art comme production centrale de la sphère esthétique. Sa structure catégorielle concrète, dans le détail, fera l'objet de notre deuxième partie – sans bien sûr encore descendre, là non-plus, dans la précision concrète des genres, des styles particuliers. Le fait que nous ayons ici, avec nos dernières considérations, tellement anticipé dans l'étude de la genèse, résulte de notre méthode générale, qui cherche à comprendre les tendances évolutives, les amorces des étapes primitives, à partir des objectivations pleinement développées. La question centrale de nos considérations actuelles reste cependant toujours et encore la genèse de l'esthétique.

Pour résumer toutes les idées énumérées jusqu'ici, et faire au plan génétique un pas supplémentaire, qu'il nous soit permis un bref regard rétrospectif sur le chemin parcouru jusqu'ici du point de vue du problème actuel. Avec nos dernières recherches sur la mondanité du reflet mimétique de la réalité, nous avons été conduits face à certains problèmes de composition, et en premier lieu à la forme la plus simple, la plus originelle : la conjonction de reflets de différents objets en une unité d'un monde représenté, unité qui peut faire l'objet d'une expérience vécue, qui force à l'expérience vécue. Sous la forme d'une synthèse archéologico-historique des regroupements dans les arts plastiques, Hoernes donne un résumé instructif de la situation née à l'étape d'évolution que

nous avons traitée jusqu'à maintenant. Il ne s'agit naturellement que de la constatation de faits de l'évolution historique. Nous ne pouvons pas aborder ici les motivations ni les appréciations de Hoernes. « Les œuvres de l'art plastique les plus anciennes qui nous sont parvenues comportent d'innombrables témoignages de l'incapacité au regroupement le plus simple. Cette incapacité domine aussi bien dans le domaine des formes figuratives que dans les formes non figuratives. Rythme et symétrie, principes dont on s'imagine volontiers qu'ils sont à l'œuvre dès le début de l'évolution, y jouent un rôle étonnamment restreint. L'image isolée, le signe isolé, introduisent dans la grande majorité de ces œuvres, une existence spéciale extrêmement curieuse et étrange pour nos conceptions, notre habitude, une existence obstinée, sans conjonction réciproque, coordination ni subordination, sans mise en relief d'un élément par l'autre etc. c'est l'un des traits caractéristiques essentiels de l'art figuratif des ères paléolithique ou glaciaire. L'art postglaciaire se présente tout autrement, de manière radicalement opposée. L'orientation directrice de ce dernier, l'ornementation, et totalement fondée sur les lois les plus simples du rythme et de la symétrie. »<sup>54</sup> Nous choisirons à nouveau la peinture pour illustrer cet état de fait, parce que le rapport qui y est maintenant décisif apparaît sous la forme la plus directe et la plus claire ; quant aux questions dans les autres arts, qui font l'objet de médiations beaucoup plus larges, nous en parlerons plus tard.

Il s'agit donc de ce que les courants de reflet esthétique de la réalité – le plus souvent inconscients – analysés dans nos considérations précédentes, l'un et l'autre *hors du monde*, voilés de magie, à savoir la mimésis d'objets isolés et l'ornementation abstraite, se rencontrent et se trouvent portés

---

<sup>54</sup> Moriz Hoernes, op. cit., pp. 582 et s.

à un certain niveau d'unité synthétique. Une telle idée est évidemment totalement inexacte si, comme cela se produit souvent en histoire de l'art ou en esthétique, on fétichise les orientations singulières de création artistique en entités dynamiques ; conçues de la sorte, la mimésis primitive et l'ornementation pure s'opposeraient radicalement l'une l'autre dans une exclusion réciproque et leur unification synthétique ne pourrait se réaliser que par un saut périlleux théorique. Nous savons pourtant que dans le monde réel de l'homme réel, de telles coagulations fétichisées n'existent tout au plus que dans l'imagination. Ce que nous appelons une tendance artistique découle certes toujours de la réalité quotidienne des hommes ; l'intention essentielle, la manière dont une telle tendance évoque la réalité qu'elle reflète, n'est pas dans sa teneur le résultat d'une « volonté artistique » énigmatique, mais elle est produite sous la forme de la réalité sociale du moment, telle qu'elle apparaît au quotidien dans la conscience ; et sous la forme, en réalité, de besoins qui apparaissent, dans leurs manifestations positives, comme totalement vagues, flous, incertains, que les hommes n'étaient à même de formuler d'une manière ou d'une autre que dans des cas exceptionnels extrêmes, mais qui possèdent toutefois, en raison même de leur teneur essentielle, des intentionnalités bien définies. Cela se manifeste dans la grande résolution de leur négativité, leur capacité de défense : si la réponse de l'art aux tâches sociales devenues aussi sensibles ne correspond pas dans l'esprit à la problématique – qu'elle soit mal ou pas du tout formulée – alors elle fait l'objet d'un rejet résolu, qui ne connaît pas la moindre hésitation. On ne doit naturellement pas se représenter ici un mécanisme infaillible dans son bon fonctionnement. Même la sécurité négative décrite ici n'est à l'œuvre que sous forme d'une tendance sociohistorique, avec de très nombreuses inégalités et balancements, et qui certes

peut à chaque fois être éclaircie dans des cas concrets par le moyen d'une analyse concrète de la situation historique concrète. Abstraction faite par conséquent des hauts et des bas se présentant en général dans la clarté des moyens d'expression de ces besoins influençant le cheminement de l'art, il faut encore indiquer que le vœu qui se manifeste ici est dans sa nature une « exigence du jour ». La réponse artistique à celle-ci peut cependant – y compris ces besoins là – s'orienter sur la signification du moment actuel considéré de l'évolution de l'humanité : dans de tels cas ; il peut très facilement y avoir une méconnaissance de la signification véritable, c'est-à-dire que l'œuvre ne va être reconnue que comme réponse à l'exigence du jour, tandis qu'on ne prendra conscience que plus tard de sa véritable valeur (impact de Shakespeare à son époque) ou qu'on en arrivera même à un rejet ou à une méconnaissance totale. Toutes ces complications dont le type, le nombre, etc. peuvent encore se multiplier fortement, ne changent rien au fait que nous avons affaire ici à un fait structurel fondamental de la genèse des courants artistiques.

Et ceci d'autant plus que les signes essentiels fondamentaux de cet état de fait sont beaucoup plus généraux que la simple relation entre créations artistiques et besoins spirituels humains du quotidien. Il s'agit bien davantage de la manière dont naît toute nouveauté, que ce soit d'un point de vue théorique ou pratique, que ce soit en science ou en politique, en morale ou en art. Hegel a bien décrit certains éléments de situations comme celles-là : « C'est l'Esprit caché, qui frappe contre le monde actuel, qui est encore souterrain, qui n'est pas encore parvenu à une existence actuelle, et veut sortir, pour qui le monde actuel n'est qu'une coque qui comporte en elle un noyau différent de celui qui correspond à la coque... Il est difficile de savoir ce qu'on veut ; on peut certes vouloir ceci

ou cela, mais on reste dans le négatif et le mécontentement ; la conscience de l'affirmatif peut fort bien faire défaut. »<sup>55</sup> La conception idéaliste de l'esprit du monde s'y reflète ouvertement, en ce que la nouvelle idée a l'initiative en tant qu'esprit, au lieu d'être produite par les besoins de l'instant historique. En déduisant les changements et tournants de ce genre des bouleversements de l'infrastructure et de la nécessité pour la superstructure de s'adapter à ces changements, le matérialisme historique et lui seul donne une explication adéquate de ce problème. Du point de vue de notre question, il est important d'un côté de souligner ce qu'il y a de commun dans toutes les sphères de l'activité humaine sociale : les sentiments de joie et de déplaisir, le bien-être ou le malaise à l'égard de l'existant, l'aspiration à la nouveauté etc. ; et derrière tout cela ; parmi des actes subjectifs souvent très hétérogènes, il y a à chaque fois une teneur sociale commune, dont ils sont issus et sur laquelle ils s'exercent. Pour la simplicité de l'exposé, les complications liées aux classes sociales ne seront pas évoquées. La description donnée ici est toujours valable, par exemple pour une classe sociale qui joue un rôle décisif à l'instant historique donné. La déchirure entre l'être et la conscience va dans la plupart des cas concerner toutes les classes sociales, de sorte que de nouveaux besoins etc. apparaîtront le plus souvent partout. Mais, leur contenu, leur orientation etc. seront différents, voire même opposés.<sup>56</sup>

D'un autre côté, la satisfaction de ce besoin commun s'exprime très diversement dans les divers domaines de l'activité humaine. Il y a dans la vie quotidienne de nouvelles

---

<sup>55</sup> G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1971, pp. 121 & 123. Trad. modifiée, et cf. aussi trad. Laurent Gallois, Paris, Points, 2011, pp. 65-66

<sup>56</sup> Sur les effets de l'auto-aliénation dans la bourgeoisie et le prolétariat, voir Karl Marx, *La Sainte-Famille*, Paris, Éditions Sociales, 1969, p. 47.

méthodes et de nouveaux résultats scientifiques, de nouveaux mots d'ordre, formes d'organisation, objectifs politiques, de nouvelles normes éthiques et modèles moraux, de nouvelles coutumes et modes de comportement etc. etc. En art, c'est l'heure à laquelle naissent de nouvelles formes. Nous ne pouvons naturellement pas décrire ici le processus extrêmement complexe de la naissance des formes à partir des contenus (ceci aussi est une des questions centrales de notre deuxième partie). Il faut seulement mentionner à ce sujet que – de la même façon que toute la vie des hommes se déroule à chaque fois dans la même réalité objective – le contenu nouveau qui surgit du changement de la structure sociale doit en dernière instance être le même dans les différents champs sociaux d'activité. La spécificité de la forme esthétique consiste « simplement » en ce qu'elle a à répondre à un besoin vital né de cette situation, qu'elle a vocation à la satisfaire. Le nouveau contenu global, justement, qui embrasse toutes les sphères de la vie, qui provoque chez l'homme total des transformations qualitatives, produit une universalité des nouveaux besoins d'expériences vécues, auxquelles sont – en général – confrontées de nombreuses formes d'évocation plus anciennes, sans être capables de les prendre en compte. Comme ce sont donc justement les artistes dont la sensibilité se développe professionnellement dans cette direction, ils vont naturellement réagir avec une finesse particulière à ces changements ; le fait qu'il y ait toujours et encore des artistes qui prennent artistiquement en compte la réalité et la représentent, sans changement, selon les anciennes manières, chez lesquels cette attitude est déjà devenue une habitude inébranlable, ne peut rien changer à ce fait fondamental. Quand les artistes répondent à leur manière propre aux nouveaux phénomènes du changement social, il naît chez eux-mêmes l'illusion qu'il s'agit simplement d'une pure question

de forme, nouvelle, qui découlerait de l'évolution de l'art même, des besoins de sa propre autoréalisation artistique etc. De manière immédiate et subjective, ceci certes aussi relativement exact ; mais ce n'est qu'une vérité immédiate et subjective, qui n'est pas en mesure d'aller jusqu'à mettre au jour les causes objectives du comportement propre. Et ce n'est sûrement pas un hasard s'il n'est pas rare – certes, ce n'est pas toujours le cas – que les grands artistes, justement, possèdent tout au moins une certaine intuition de la tâche sociale qui a donné vie à leur activité spécifique de mise en forme. (Nous n'avons pas à nous occuper ici de la mesure selon laquelle cette intuition, formulée en idées, représente une fausse conscience.) Ajoutons encore pour conclure, que les changements de la base, avec leurs conséquences idéologiques décrites ici, montrent également un développement inégal. Pour les buts que nous poursuivons, soulignons seulement dans tout cet ensemble complexe inépuisable, que le changement dans les relations sociales des hommes entre eux, dans l'échange matériel avec la nature, affecte nécessairement, avec une intensité diverse ces ensembles complexes d'expériences vécues qui influencent directement les bases du mode d'évocation des différents arts et genres d'art. Cela a pour conséquence que les changements de forme décrits ici apparaissent rarement en même temps, avec la même puissance, dans l'ensemble du domaine de l'art, que la même évolution sociale agit favorablement ou défavorablement tantôt sur l'un des arts ou genre d'art, tantôt sur l'autre.

La genèse proprement dite de la peinture, au sens qu'elle a conservé jusqu'à aujourd'hui en dépit de tous les changements historiques, peut donc être théoriquement comprise à partir de la rencontre et de l'unification de tendances mimétiques et ornementales décoratives. Nos

remarques formulées à l'instant montrent de quelle manière une telle rencontre de visées artistiques totalement hétérogènes à l'origine a pu avoir lieu. Le caractère paradoxal de cette situation qui paraît immuable tant que l'une des orientations artistiques bien constituées est confrontée à une autre tout autant structurée, ne disparaît que quand est pris le point de départ du besoin, né sur la base de changements sociohistoriques dans la vie des hommes, dans leurs relations entre eux, dans l'échange matériel de la société concernée avec la nature. Ce qui, dans la coagulation en une figuration achevée, apparaît comme une antithèse absolue, peut très bien, dans le besoin chaotique du quotidien, reconverti en élément et mouvement de la vie même, apparaître sans aucun paradoxe dans une nouvelle unité comme une nouvelle exigence du jour. Dans de tels processus, la relation réciproque vivante et féconde entre reflet artistique de la réalité d'un côté et vie et pensée du quotidien de l'autre est nettement visible. Ce que l'art figure en reproduisant le monde à sa façon, élève avant tout des états de fait de l'existence humaine sociale à un degré de clarté et de conscience de loin supérieur à ce qui pouvait être possible pour les hommes de cette sphère avec les moyens propres du quotidien. Cet effet se développe dans deux directions étroitement liées entre elles : premièrement, l'impression évocatrice, qui fait de l'œuvre de forme artistique une expérience vécue, chez le récepteur, chez l'homme du quotidien, se transforme en contenu, et ceci d'autant plus que l'impact est profond. La nouvelle réalité que l'œuvre d'art rend susceptible d'être éprouvée par son reflet évocateur devient ainsi une partie intégrante de la vie quotidienne, qui enrichit, qui élargit les horizons, qui renforce la capacité de perception de nouveaux faits et corrélations de la vie. Mais ce serait, deuxièmement, une simplification inacceptable au sujet

du primat du contenu de la réalité, que de négliger l'influence directe ou indirecte des formes nouvelles sur la réalité quotidienne. Le développement de la capacité d'accueil de la nouveauté ne peut absolument pas se produire sans que l'homme de la vie quotidienne ne continue à développer aussi les formes de ses observations des faits et de leurs relations, leur mise en ordre et en rapport.

Aussi grande que puisse être la tension entre des perceptions de ce genre dans le quotidien et leur mise en forme en art, il s'agit pourtant dans les deux cas d'un reflet de la même réalité objective, et même en elle des mêmes structures et tendances nouvelles. Et donc comme l'art jusqu'à présent a agi de la sorte sur le quotidien, a transformé de la sorte les hommes du quotidien, il n'est pas difficile de comprendre que, lorsque la vie sociale produit de la nouveauté, et que cette nouveauté modifie en conséquence le comportement de hommes, de ses sentiments, de ses idées etc., dans les nouveaux besoins qui surgissent à cette occasion sont incluses les influences décrites à l'instant de l'art précédent ; peu importe si les hommes qui élèvent alors ces exigences en sont conscients ou non. De la nature du quotidien étudiée plus haut en détail, il résulte naturellement que la relation réciproque entre lui et l'art ne peut jamais se limiter à ces deux sphères. Abstraction faite des effets directs qu'exercent sur le développement de l'art les résultats du travail, de la technique, de la science, il va de soi que ceux-ci aussi ne peuvent en aucun cas laisser intacts les besoins qui naissent au quotidien et avec eux la tâche sociale fixée à l'art. L'exigence du jour, dépourvue de forme en apparence, naît donc de la globalité des nouvelles expériences, où certes, dans leur intention spécifique pour un art nouveau, les éléments décrits à l'instant, résultant de la pratique artistique précédente, doivent également jouer un rôle important. (Il va de soi que des expériences artistiques du

passé peuvent avoir aussi, dans ce processus, une fonction conservatrice, inhibitrice de la nouveauté. Aborder les complications qui en découle fait déjà partie de l'étude matérialiste du développement effectif de l'art.)

Lors du traitement de l'ornementation, nous avons déjà mentionné sa maturité précoce et l'intemporalité relative de ses effets ultérieurs. Nous avons aussi cherché à montrer comment ses caractéristiques et son charme sont corrélés à la première maîtrise intellectuelle de grande ampleur de la réalité, à la compréhension par la géométrie des lois qui ordonnent ses phénomènes. Comme il ne s'agit pas seulement là d'une période plurimillénaire de l'évolution de l'humanité, mais aussi d'un tournant, peut-être même le plus décisif, de son évolution, du passage de la période de la cueillette à celle de la production, de tels effets sont obligatoirement de longue durée. La production peut bien, au début, être encore très peu développée, objectivement, il s'est pourtant produit un saut qualitatif, qui tôt ou tard devait se répercuter sur toute la civilisation matérielle et spirituelle des hommes, constituer sa base constante. L'apparition et la prédominance toujours plus forte des principes de classement, comme reflet de la nouvelle maîtrise de la nature et en même temps moyen de la favoriser, leur constitution en éléments structurels des conceptions de monde se libérant de plus en plus des entraves magico-religieuses, se voit esthétiquement dans l'efficiencia de l'ornementation, préservée sur une longue période, directrice, et devenue même un monopole. Les reliquats de la mimésis de l'époque cynégétique n'indiquent très vraisemblablement aucune continuité par rapport aux réalisations d'autrefois, jaillies d'une situation exceptionnelle qui ne pourra jamais se répéter. Gordon Childe dit très justement de la transition à une nouvelle formation sociale : « D'autres peuples, qui n'ont pas laissé derrière eux des souvenirs aussi brillants, ont créé la

nouvelle économie productrice de nourriture. » Et il indique également à juste titre que l'apogée réaliste mimétique ne pouvait pas non plus, à l'époque cynégétique, être de longue durée. Après l'ère glaciaire s'est développée la représentation de type conventionnel : « L'artiste n'a plus essayé de peindre ou tout au moins de suggérer un cerf vivant particulier ; il se contente par le moins de traits possibles d'indiquer les attributs essentiels par lesquels on peut reconnaître un cerf. »<sup>57</sup>

La consolidation des nouvelles formations sociales a naturellement exercé son action dans cette direction. Scheltema a raison de parler d'un total « renversement de l'image-souvenir regardée en une "image-idée" construite, qui se limite à la simple communication, à rendre connaissables les objets en question. »<sup>58</sup> Il cherche aussi à prouver que quand l'art plastique qui se développait déjà dans le sud vint en Europe du nord, il s'y est « pour ainsi dire heurté à du néant » ; « après une imitation initiale, la forme étrangère figurée se trouve dénaturisée jusqu'à ce qu'elle puisse se figer en un schéma géométrique, non-figuratif. »<sup>59</sup> De telles constatations ont pour nous une certaine valeur, puisqu'elles montrent combien le reflet ornemental géométrique abstrait de la réalité était solidement enraciné dans la civilisation des agriculteurs et éleveurs primitifs : même quand elles sont entrées en contact avec des œuvres de civilisations plus évoluées, la vie quotidienne a rejeté spontanément la mimésis qui s'y exprimait, elle les a instinctivement adaptées à ses besoins esthétiques propres, c'est-à-dire qu'elle a opéré une reconversion de la mimésis en ornementation abstraite. (Un

---

<sup>57</sup> Gordon Childe, *Man makes himself* [L'homme se fait lui-même.] New York, New American Library, Mentor book, p. 57-58.

<sup>58</sup> Scheltema, op. cit., p. 72.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 87.

tel exemple négatif confirme aussi nos exposés antérieurs sur les relations entre structure et tendance évolutive du quotidien, et les courants artistiques correspondants.) Mais ce qu'il y a de juste dans quelques affirmations factuelles de Scheltema est cependant déformé du fait que d'un côté, il schématise ce stade d'évolution en un modèle absolu, dans la mesure où il dit : « On va voir encore plus nettement que l'ornementation, en raison de sa fidélité particulière à l'objet, ne peut être que fondamentalement géométrique abstraite. Mais on comprend dès lors que l'ornementation nordique ancienne, pour les raisons indiquées, ne peut jamais représenter la nature, et seulement rarement avoir aussi un caractère symbolique. » D'un autre côté, de cet « état de fait » doit découler la nécessité de rabaisser le réalisme mimétique, et surtout celui de l'antiquité : pour la défense, compréhensible au plan purement historique, d'une civilisation inférieure organiquement formée et se développant organiquement contre les influences d'une civilisation supérieure pour lesquelles aucune base sociale, et de ce fait aucune base esthétique non plus n'existait, il faut déduire un principe artistique « germanique » supérieur. Selon Scheltema, « là aussi, on peut très bien parler le cas échéant, à propos de l'ornementation pure, d'un rejet de l'"anthropomorphisme" méridional. »<sup>60</sup> On va tirer les conséquences ultimes de la philosophie de l'histoire qui transparaît ici. Comme c'est devenu à la grande mode depuis Chamberlain et Spengler,<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>61</sup> Houston Stewart **Chamberlain** (1855-1927), essayiste britannique, théoricien racialisiste, d'expression allemande. Son livre *La Genèse du XIX<sup>ème</sup> siècle* a contribué à alimenter les idées pangermanistes et le nazisme. Oswald **Spengler** (1880-1936), philosophe allemand. Son œuvre majeure : *Le Déclin de l'Occident*, (Gallimard, 1976) publiée en 1918, lui valut une célébrité mondiale. En Allemagne, il devint l'un des auteurs phares de la « Révolution conservatrice » qui s'opposa à la République de Weimar.

on mène une attaque contre « la décomposition insensée du cours de l'histoire en antiquité, moyen-âge, et temps modernes », <sup>62</sup> d'où l'on tire la conclusion pour l'histoire de l'art, que l'art médiéval se rattacherait directement à la préhistoire, ce qui non seulement réduit à néant le rôle de l'antiquité, mais élimine aussi arbitrairement les tendances réalistes mimétiques du moyen-âge.

De telles philosophies de l'histoire à la mode, comme aussi celle de Worringer critiquée plus haut par nous, estompent et embrouillent précisément les faits les plus importants de l'évolution de l'art. En l'occurrence, le problème de la mimésis véritablement développée, créatrice d'un monde, la véritable genèse de l'art comme art. L'ornementation des peuples d'agriculteurs primitifs est un produit organique de leur niveau de production. Du point de vue de l'histoire universelle, elle se situe à un niveau supérieur aux débuts exceptionnellement favorisés de la mimésis primitive dans la mesure où déjà – en correspondance au mode de production supérieur qui lui est à la base – elle soulève et peut résoudre le problème de l'unité, de la mise en ordre, de la hiérarchie, de la coordination et de la subordination, et qu'ainsi, non seulement elle est en mesure de créer des œuvres d'un niveau en soi supérieur, mais elle met au monde des principes qui deviendront obligatoirement un acquis permanent pour tout art ultérieur. Il est alors important de bien voir, – et chacun à sa manière, Worringer, Scheltema, et les auteurs qui leur sont proches s'en défendent – que l'humanité objectivement, socio-économiquement, a dépassé ce stade de l'agriculture et de l'élevage primitif, et c'est pourquoi en art aussi, le principe de mise en ordre abstrait a dû permuter avec des principes de mise en ordre concrets. Ceci n'est pas une exigence formulée

---

<sup>62</sup> Scheltema, op. cit., p. 188.

à l'art par une philosophie quelconque. Il s'agit plutôt d'un fait de la vie tout simple, facile à comprendre pour un observateur impartial. La vie primitive peut elle-aussi, en tant que vie, subsister avec un minimum de principes de mise en ordre. La vie au sein d'une telle société la relation des hommes entre eux, et à leur communauté concrète, est encore, au stade du communisme primitif, sans problèmes internes. L'échange matériel de la société avec la nature est encore extrêmement simple, la maîtrise de la nature est extérieurement comme intérieurement limitée à une sphère très restreinte. C'est pourquoi le principe de la géométrie, abstrait, mais absolu et infaillible dans son domaine de validité, comme nous l'avons démontré en son temps, a pu acquérir, dans la pratique artistique aussi, une importance puissante et expressive telle qu'elle a pu dominer pendant des millénaires la création et le plaisir artistique. La succession historique apparemment surprenante de la mimésis *hors du monde*, de l'ornementation *hors du monde*, et de l'art créateur d'un monde s'éclaire quand on pense que c'est seulement par l'universalité du travail dans la société que le rythme, par exemple, (mais aussi la symétrie et la proportion) ont pris une puissance qui imprègne toutes les expressions de la vie. Celle-ci fait encore défaut dans l'existence du chasseur et du cueilleur, en dépit de l'importance du rythme dans la danse ; le rythme restera encore longtemps limité à l'abstrait, malgré toute sa diffusion. Seule l'universalité du travail crée la possibilité ontologique de reproduire mimétiquement les objectivités et les relations objectives réelles également dans un ordre rythmique, réglé selon la symétrie et la proportion.

Pourtant, justement parce que la base de cette société néolithique était constituée d'un mode de production susceptible de continuation et de développement, la société a dû, tout au moins dans certains endroits et à certaines époques,

aller toujours plus loin au-delà de ces stades. Gordon Childe parle à juste titre d'une « révolution néolithique », mais il ajoute, avec la même justesse, que sur cette base doit s'ensuivre une deuxième révolution une « révolution urbaine », <sup>63</sup> comme il l'appelle. Cette deuxième révolution se différencie de la première avant tout en ce qu'elle ne représente pas un nouveau début, comme la révolution néolithique par rapport à la cueillette, mais justement, dans le saut qualitatif qu'elle accomplit, en même temps une continuation et une prolongation de la formation sociale plus ancienne. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les nouveaux besoins qui naissent, sur cette base, dans la vie quotidienne, ces exigences du jour que la nouvelle société pose à l'art. D'un côté, la désagrégation du communisme primitif est l'élément déterminant : la société originelle se décompose, le problème des contradictions entre la société et les individus qui la constituent est soulevé par la vie même. Nous avons plus haut, en nous référant à Marx, indiqué que contenu et forme, structure et développement etc. de ce bouleversement peuvent emprunter des voies très diverses ; c'est ainsi en particulier que la différence tant entre la Grèce et l'Égypte, l'Asie mineure, etc., qu'entre les deux et les peuples germaniques, est déterminante. L'importance décisive de l'Antiquité grecque réside – pour nos considérations – avant tout dans le fait que c'est seulement là qu'un système de contradictions antagonistes entre société et individus a pu prendre une forme développée jusqu'à son terme, englobant toutes les déterminations de cet ensemble complexe de problèmes. Cela différencie déjà les épopées homériques des poèmes analogues de l'orient ; cela se manifeste surtout dans la naissance de la tragédie comme genre. L'introduction du dialogue par le deuxième acteur chez Eschyle est l'expression

---

<sup>63</sup> Gordon Childe, *What happened in History?* § 3. Neolithic Barbarism.

artistique formelle de ce que le principe du dialogue dialectique dans le drame est devenu le fondement de la création mimétique d'un monde. Et le fait généralement bien connu que le contenu de cette espèce d'art totalement nouvelle, tout au moins au début, est la confrontation de la nouvelle société issue de la décomposition de l'ancienne société gentilice avec sa propre origine, confirme nos explications précédentes : la contradiction dialectique entre hier et aujourd'hui, la caractérisation de l'aujourd'hui comme résultat de ces luttes, est une conception totalement nouvelle du monde dans lequel l'homme doit vivre. La nouvelle forme du drame est l'accomplissement de la tâche sociale que la réalité sociale en bouleversement impétueux a assigné à l'art d'une manière informelle chaotique.

Comme le drame comme espèce d'art créatrice d'un monde n'est possible que sur le terrain d'un stade social déjà conscient de lui-même en tant que vie publique, les corrélations génétiques qui ont contribué à sa naissance sont relativement faciles à élucider. Plus difficile est la situation concernant la création de l'espace que nous avons examinée, et par là la création d'un monde dans la peinture. Il s'agit là de la genèse de besoins dont les racines se trouvent bien plus dans la vie privée du quotidien, et de ce fait beaucoup plus difficiles à mettre expressément en évidence que tous les faits notoires de la vie publique. Qu'il nous soit en tout cas permis de mentionner brièvement quelques éléments. De la recherche par l'homme d'abri dans les cavernes jusqu'aux fondations de villes, c'est un long processus qui se déroule, dans lequel la sécurité croissante de la vie, et avec elle la croissance des loisirs et de la civilisation – quand nous parlons ici de besoins du quotidien, nous le faisons pratiquement sans exception en référence aux classes sociales dominantes et exploiteuses déjà bien constituées – ont à transformer l'abri protecteur en un

chez-soi décoré. Tout autour du logis apparaissent aussi des morceaux de nature – publics ou privés – tout d’abord simplement choisis, plus tard même particulièrement constitués, dans lesquels celle-ci apparaît déjà soumise de telle sorte que tout ce en quoi elle est devenue le vecteur d’expériences humaines, de sentiments etc. commence à jouer le rôle dominant (bosquets, jardins, etc.). Même si à l’époque d’Homère, les jardins les plus fastueux ont été aussi, pour l’essentiel, des jardins utilitaires,<sup>64</sup> leurs descriptions chez Homère montrent que les relations des hommes à ces jardins n’étaient pas exclusivement limitées à leur production matérielle ; ils évoquaient plutôt les expériences vécues les plus diverses. Il en va bien plus encore de l’impact des bosquets dédiés aux dieux et au héros ; et que les sentiments suscités à cette occasion soient aussi de nature religieuse ne change rien à cet état de fait.

On pourrait encore longuement énumérer des faits de ce genre. Pour les objectifs que nous poursuivons, il suffit cependant de constater qu’à partir d’un certain degré de civilisation, les hommes commencent à jouir d’espaces concrets, remplis d’objets, comme étant leur environnement constant, naturel, des espaces que, face à leur maîtrise visuelle, une simple géométrie, aussi ornementale qu’elle soit devenue, devait se révéler impuissante pour les évoquer de manière expressive. Cette situation apparaît sous une lumière encore plus crue quand on pense que ces temples, châteaux, bosquets, sont remplis par l’imagination fertile de souvenirs mythiques de héros, dieux, demi-dieux etc., que les événements liés à ces lieux tirés de leur vie font aussi partie de l’effet que suscite par exemple un bosquet. De faits spirituels de la vie quotidienne comme ceux-là et d’autres analogues naît

---

<sup>64</sup> Marie-Luise Gothein (1863-1931) *Geschichte der Gartenkunst* [Histoire de l’art du jardin] Iéna, Eugen Diederichs, 1914, tome I, p. 60.

l'exigence du jour à la peinture, que nous avons étudiée : celle de la reproduction mimétique d'un espace concret donné, qui est rempli d'objets également de nature concrète, qui doit aussi bien englober les personnes et les objets de telle sorte que ceux-ci semblent y avoir le seul lieu adapté à leur existence, que leur donner aussi pour le spectateur l'apparence d'être l'image visible et devenue claire du monde propre de l'homme. Les besoins évoqués ci-dessus qui provoquent de telles exigences confèrent cependant un caractère de décoration de l'espace à la représentation mimétique. Celle-ci ne reflète donc pas seulement un espace vécu concret, mais elle a en même temps pour fonction de faire vivre un espace réel et concret, d'en faire encore plus une demeure pour les hommes, un monde qui leur est propre.

La simultanéité de ces deux ensembles complexes d'exigences détermine la marque essentielle décisive de la synthèse artistique visuelle nouvelle qui apparaît là : l'indissociabilité de la bi- et de la tridimensionnalité de la création artistique picturale. Rappelons-nous : pour la mimétique hautement développées du paléolithique ; il n'y avait aucune sorte de bidimensionnalité. Tous les observateurs de la peinture rupestre décrivent le fait que la représentation n'a aucun rapport avec la paroi sur laquelle elle est peinte. Et cette focalisation exclusive sur l'individualité d'un objet mimétique a une double conséquence négative : le manque de bidimensionnalité de l'image efface à la fois la relation de l'objet représenté aux autres objets dans l'espace, et à n'importe quel espace concret. Ce n'est sûrement pas un hasard si, comme nous l'avons vu, quand commence à surgir une multitude d'objets comme celle-là, avec de multiples relations entre eux, s'efface en même temps le miracle de l'individuation singulière, et les formes reliées entre elles se rapprochent d'une simplification et d'une abstraction

ornementale. Et l'autre extrême du passé, l'ornementation, fait pour sa part complètement disparaître la troisième dimension ; même quand celle-ci est présente dans les faits par suite d'un travail sur le relief, celle-ci n'entre pas en ligne de compte pour l'effet artistique visuel. Les objets représentés sont dépourvus de richesse mimétique, ce ne sont que des signes bien reconnaissables d'une écriture secrète, d'autant plus que, comme nous l'avons également vu, les relations ne découlent pas, en règle générale, de l'essence objective de ce qui est représenté.

Il serait très simple et aussi conséquent selon la méthode d'une dialectique idéaliste, de voir dans le complexe forme-contenu qui nous préoccupe maintenant une synthèse qui naîtrait de la thèse purement mimétique et de l'antithèse purement ornementale. La dialectique de la réalité est cependant largement plus complexe qu'un schéma de ce genre. Nous avons en effet vu que les orientations artistiques que nous avons décrites et les structures d'œuvres qui leur correspondent ne sont pas nées les unes des autres, mais sont les reflets esthétiques et les formes d'expression d'une évolution historique complexe. La négation de la négation qui apparaît ici à la fin ne doit donc pas, comme le dit Engels à propos de l'exposé de la négation de la négation par Marx dans *Le Capital*,<sup>65</sup> apparaître comme « preuve » d'une nécessité historique : « Au contraire : c'est avoir démontré par l'histoire comment, en fait, le processus en partie s'est réalisé, en partie doit forcément se réaliser encore, que Marx le désigne, en outre, comme un processus qui s'accomplit selon une loi dialectique déterminée. »<sup>66</sup> Ceci est valable à plus forte raison dans le cas traité ici, car il ne s'agit pas là d'un

---

<sup>65</sup> Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, édition Jean-Pierre Lefebvre, Paris, quadrige PUF, 2009, p. 856.

<sup>66</sup> Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Éditions Sociales, Paris, 1963, p. 165.

mouvement primaire de la vie sociale, du mouvement de l'économie, mais d'un mouvement dans la superstructure où tout changement, comme nous nous sommes efforcés de la prouver, fait suite aux changements économiques fondamentaux. La relation de la « négation de la négation » aux éléments précédents montre très clairement cette structure. D'un côté dans le fait que le réveil de la mimésis n'a aucun rapport historique avec la mimésis du paléolithique ; non seulement elle naît spontanément des nouvelles conditions de vie, mais elle en est également si profondément différente qu'elle ne peut en aucun cas être considérée comme son prolongement. D'un autre côté, la réception du principe décoratif ornemental ne signifie pas non plus son accueil inchangé dans la synthèse nouvelle. Les longues expériences artistiques qui vont être faites à l'occasion de l'application de ce principe ordonnateur de visualité évocatrice vont plutôt simplement devenir des parties intégrantes essentielles de la nouvelle approche artistique du monde, d'une manière là aussi qualitativement différente.

En résumé, on pourrait dire : dans l'ornementation *hors du monde*, ces principes étaient les seuls décisifs de l'ordre artistique. Dans le nouveau contexte d'une mimésis visant à l'universalité, dans laquelle non seulement les objets représentés eux-mêmes, mais aussi leurs relations entre eux et à l'espace qui les entoure, qu'ils remplissent, et qui devient par le système ainsi créé de relations réciproques complexes un espace concrètement évocateur, et individualisé de manière sensible, ne peuvent plus, ou tout au plus de manière secondaire, être déterminés par des principes géométriques abstraits, les principes d'ordre déterminants doivent également être de caractère mimétique. Cela veut dire que dans le courant principal de l'évolution apparaît une composition dont les principes vont être déduits de la

coexistence tridimensionnelle des figures et des objets, de leur mode de relations (par exemple de leur aspect dramatique, comme de manière différente chez Rembrandt ou Michel-Ange, ou une fonction purement représentative, comme c'est souvent le cas chez Raphaël etc.) Et ces principes ont déjà, même dans les débuts, la physionomie de l'esthétique constituée ; ils sont dans le concret – sans faire de rupture par rapport à la valeur artistique – impossibles à répéter, c'est-à-dire qu'ils doivent, dans chaque cas individuel procéder organiquement de la consistance du contenu à figurer, d'universaliser sa singularité à la manière spécifique de l'art. C'est pourquoi la variété historique et individuelle des compositions nées de la sorte est inépuisable. Mais cela ne signifie en aucun cas un arbitraire subjectiviste. D'un côté, les principes de composition sont à chaque fois déterminés par le contenu. Celui-ci découle à son tour des besoins sociaux d'un peuple concret, d'une classe sociale concrète, et se transforme par la médiation de la vision du monde de l'artiste, de son attitude face aux problèmes qui surgissent, en une mise en forme visuelle. Ainsi, la subjectivité créatrice peut certes agir dans une très large liberté, elle est cependant en même temps limitée par le genre, l'ampleur etc. de la marge de manœuvre en termes de contenu et de forme ainsi créée ; et elle va par-là être poussée dans certaines directions, vers certains modes d'expression, vers certains moyens d'expression. D'un autre côté, la subjectivité créatrice va être guidée sur la voie définie à partir de ces composants. Il est impossible à un artiste – s'il veut rester un artiste – d'échapper aux conséquences ultimes tirées de ce qui a été commencé, une fois que cela l'a été d'une manière ou d'une autre, car la valeur esthétique de sa subjectivité prouve justement son bien-fondé en ce qu'elle peut emprunter un chemin praticable, même s'il est audacieux et inhabituel, et le suivre jusqu'à ses conséquences ultimes.

Ceci n'est cependant qu'un aspect du problème de composition : l'unité de l'objectivité évocatrice visuelle, concrète, tridimensionnelle. Mais indissociablement de l'unité spatiale concrète de la multiplicité créée en elle, chaque tableau matérialise aussi une unité bidimensionnelle de la multiplicité. On ne pourra jamais se représenter d'une manière assez complète, assez intime la coïncidence de ces deux systèmes différents – d'un point de vue idéal abstrait –, voire même hétérogènes. Chaque coup de pinceau d'un tableau, chaque couleur, chaque ligne, chaque ombre etc. doit remplir parfaitement sa fonction nécessaire – de bien guider l'évocation – tant dans l'unité et le système bidimensionnel que dans le tridimensionnel. La mondanéité de la peinture n'est en définitive pas issue de cette convergence. L'infinité intensive de l'ensemble représenté, ainsi que l'ensemble de ses parties est en effet très fortement liée au fait que chaque élément du tableau doit remplir d'innombrables tâches dans la figuration de détail comme dans la structuration de la composition, et doit donc à chaque instant être à même de révéler toujours de nouveaux aspects. Une telle tendance est déjà incluse en germe dans la forme initiale de la mimésis, mais elle est portée à un niveau qualitativement supérieur, elle est élargie, approfondie, intensifiée par l'unité indissociable de la mimésis objective spatiale qui, avec cette forme nouvelle de l'ornementation décorative, insiste sur la totalité concrète. Le rapport réciproque indissoluble exerce sur les deux facteurs une influence modificatrice. L'impulsion vers la totalité, vers le regroupement dans un espace relativement restreint de tendances visant souvent à l'extension, vers l'intensité du système de relation entre les objets de la représentation, se renforce encore obligatoirement dans cette relation réciproque. Le principe ornemental décoratif perd en revanche beaucoup de son abstraction et de sa vacuité (ou de

son contenu transcendant, ce qui dit la même chose). Mais comme son travail au service de la totalité se réduit à mettre dans des rapports bidimensionnels des objets concrets et leurs relations également concrètes, c'est-à-dire à faire se réaliser leurs possibilités décoratives, ce qu'il y a de privé dans ce principe prend une tonalité positive. Cela devient un principe de la perfection ultime d'une aspiration à la totalité concrète, à une solidité intrinsèque, à un monde propre de l'art pour les hommes.

Que le lecteur se souvienne de notre analyse des formes abstraites de reflet. Nous y avons montré que – à l'exception de la toute pure ornementation géométrique – toutes les formes abstraites de reflet, dans la figuration mimétique de la réalité, ont un caractère simplement approximatif. Quand de telles formes (rythme, proportion, symétrie etc.) apparaissent comme des principes de mise en ordre d'une réalité vraiment objective, appartenant au monde, leur applicabilité est en même temps un accomplissement et une autodissolution. Plus une production mimétique a de mondanéité, et plus ce caractère purement approximatif des formes abstraites doit se raffermir. Mais cela signifie en même temps un tournant qualitatif dans tout le rapport contenu-forme. La forme géométrique apparaît alors simplement comme la limite la plus extrême de la concentration mimétique, presque comme une « idée régulatrice » au sens Kantien,<sup>67</sup> en définissant à la fois l'objectivité réelle en tout et en rien. Il suffit peut-être de se souvenir d'un des plus célèbres exemples de ce genre de composition, de *La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne* (Musée du Louvre), de Léonard de Vinci. Wölfflin a défini toute la composition comme inscrite dans un triangle isocèle : Selon lui, chez Léonard de Vinci, « tous les personnages sont

---

<sup>67</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure, Appendice à la dialectique*, trad. Jules Barni, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 523

pris dans un mouvement concentrique et les directions antagonistes sont regroupées en des formes closes » ; il essaye de « placer le plus possible de contenus dynamiques dans un espace toujours plus restreint. »<sup>68</sup> Il n'est certes pas besoin d'une réflexion particulière pour se rendre nettement compte que la fonction artistique d'un tel triangle est opposée à celle d'un triangle dans la véritable ornementation abstraite. On voit là concrètement ce qui auparavant ne pouvait être affirmé que de manière très générale : à savoir que les principes d'ordre abstraits – par suite de l'universalité du travail dans la vie des hommes – doivent être retravaillés en des catégories de l'objectivité concrète.

Si l'on parle ici de tendances ornementales décoratives dans le tableau, il ne s'agit plus ici, comme les explications jusqu'ici l'ont déjà clairement montré, de géométrie pure. On peut même dire : plus la peinture continue de se développer, plus elle se trouve comme art, et plus prend une grande importance l'harmonie décorative des couleurs, le fondement ultime de leurs fonctions les plus complexes qui forment l'objectivité, la spatialité (clair-obscur, ombre, perspective aérienne, valeur etc.) sur leur harmonie physiologique. Plus la peinture est élaborée en tant que telle, et plus cette harmonie apparaît sous des formes plus médiées, plus cachées, mais elle doit cependant toujours être là comme base, car sinon, la totalité de la bidimensionnalité serait un bariolage sans caractère, confus etc. Cette suprématie du pictural pur ne se limite assurément pas à la seule coloration, mais elle imprègne tous les éléments de la composition. Un dessin en noir et blanc peut très bien être conçu dans un esprit purement pictural, et dans des tableaux colorés, le dessin peut très bien dominer, de

---

<sup>68</sup> Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance* [L'art classique : une introduction à la renaissance italienne] Munich, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1899, pp. 36-37.

sorte que les couleurs sont ravalés à un rôle accessoire. (Pensons d'un côté à Rembrandt et de l'autre à Botticelli.) Mais aussi complexes, embrouillées, secrètement efficaces que puissent être ces déterminations, cela fait naître malgré tout à chaque fois une harmonie bidimensionnelle du tableau, ordonné et dominé par des principes décoratifs. Assurément, tout cela n'est pas toujours immédiatement apprécié. L'histoire de la peinture des temps modernes montre justement que souvent, de nouvelles orientations ont été souvent accueillies avec un enthousiasme quasiment exclusif, ou passionnément rejetées, selon la manière dont la mimésis spécifique de l'actualité – avec les exigences du jour qui en découlaient en ce qui concerne la figuration du monde tridimensionnel propre – était réalisée. Ce n'est qu'après que ces combats se soient terminés depuis longtemps que l'essence décoratrice, décorative, de ces tableaux est entrée dans la conscience esthétique générale. Ces faits et d'autres analogues, renforcés pas les tendances subjectivistes et formalistes que l'idéalisme philosophique favorise dans l'approche de l'art de la bourgeoisie tardive, conduisent à ce que tant de connaisseurs importants de l'art identifient tout simplement l'aspect décoratif en peinture avec sa valeur artistique ; Bernhard Berenson distingue par exemple en peinture entre illustration, par laquelle il entend tout contenu « extra-artistique », peu importe qu'il appartienne au monde extérieur ou à l'intimité spirituelle, et les principes décoratifs qu'il déclare être seuls artistiques. Il dit en conclusion : « Dans l'œuvre d'art, tout ce qui est décoratif, l'essentiel en un mot, est au-dessus des révolutions de la mode et du goût. »<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Bernhard Berenson (1865-1959), historien américain de l'art, spécialiste de la Renaissance italienne. *Les peintres italiens de la renaissance*, Paris, Klincksieck, 2017, p. 184.

Une séparation aussi abrupte du contenu, prétendu totalement extra-artistique, de la forme, elle aussi prétendue seule artistique, détruit l'unité vivante de l'œuvre d'art. Elle est très répandue dans l'approche de l'art du siècle dernier, même si la compréhension et l'analyse chez des historiens doués est bien meilleurs que celle des considérations théoriques qui leur sont sous-jacentes. C'est ainsi que Riegl lui aussi veut opposer contenu et forme l'un à l'autre de manière exclusive : « Le contenu iconographique est, en effet, radicalement différent du contenu artistique : le but iconographique (éveiller certaines représentations) est un but formel, semblable à la finalité des produits de l'artisanat d'art et des œuvres architecturales, tandis que le but artistique proprement dit tend exclusivement à présenter les choses dans le plan ou dans l'espace avec un contour et de la couleur de telle manière qu'elles suscitent un plaisir libérateur chez celui qui les contemple. » <sup>70</sup> Riegl se différencie avantageusement de beaucoup d'autres historiens de l'art en ce qu'il perçoit au moins comme un problème le rapport entre contenu artistique et contenu iconographique. « Il est, en effet, hors de doute qu'il existe un lien intime entre les représentations que l'homme veut voir concrétisées dans l'œuvre d'art et la manière dont il veut que soient traités les moyens de cette concrétisation qui échoient aux sens (les figures, etc.) » <sup>71</sup> C'est un fait, naturellement, que le traitement du contenu iconographique se détache très souvent complètement des questions esthétiques de figuration, que de l'autre côté, tout aussi souvent, on ne voit dans le contenu qu'un prétexte pour faire s'exprimer des effets picturaux, décoratifs, indépendamment de l'espace et du temps de l'histoire. Au

---

<sup>70</sup> Aloïs Riegl (1858-1903) *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014, p. 225

<sup>71</sup> Ibidem p. 226.

niveau que nous avons atteint jusqu'à maintenant dans l'éclaircissement de la sphère esthétique, on ne peut pas encore faire fonctionner de manière pleinement convaincante, parce que concrète, dans tous ses détails, la dialectique accomplie du contenu et de la forme, avec ses oppositions mécaniques, (cela aussi sera une tâche de notre deuxième partie).

Il faut cependant dès maintenant, au plan des principes, indiquer que ce que l'on a coutume de dénommer contenu iconographique est une partie de cette exigence que la vie pose à chaque fois à l'art. Il englobe certaines situations humaines, des actions qui les préparent et qui en découlent, certains caractères, destins, rapports entre les hommes, etc. Lorsqu'un ensemble complexe comme un mythe, une légende, une écriture sainte ou profane constitue l'exigence de contenu par rapport à la représentation artistique, il est alors en dépit de toute détermination de contenu, même avec une formulation théologiquement profonde et précise, du point de vue de l'artiste, une matière première chaotique, informe. L'orientation et la forme naissent seulement quand l'artiste transforme ce qui lui est imposé comme postulat, comme tâche sociale, en un contenu du tableau artistiquement concret, car la mise en forme picturale – tant la décorative que la mimétique ainsi que leur unité dans la coïncidence des principes et éléments de la composition tridimensionnelle et de la bidimensionnelle – ne peut s'affirmer que comme forme particulière de ce contenu désormais devenu particulier et non plus simple contenu iconographique général. Cette relation doit naturellement être comprise dans la juste proportion dialectique. La peinture n'est pas une simple matérialisation de la tâche sociale iconographiquement imposée, pas plus que cette dernière n'est qu'une simple occasion dont l'art pourrait faire ce qu'il veut. Son essence est au mieux délimitée comme

un champ d'action : concret en synthétisant d'une manière ou d'une autre les vœux du quotidien, en leur conférant une forme déterminée, une certaine orientation etc. ; abstrait, puisque seule l'activité de mise en forme artistique, qui sommeille en elle, matérialise souvent de manière univoque des possibilités contradictoires. Riegl lui-même fournit dans un exemple très évident et instructif des relations extrêmement embrouillées qui apparaissent là. Il montre que certains contenus présentent certes, en moyenne, une certaine convergence avec certaines solutions formelles, mais de telle sorte qu'il n'y ait aucune relation univoque ou même contraignante et que différentes solutions existent dans le domaine du possible sans supprimer totalement le contenu fondamental, même s'il est soumis par là à des variations notables. Il s'agit chez Riegl de ce que l'on appelle les portraits des régents, d'un thème favori, pour des raisons sociales précises, de la peinture hollandaise du 17<sup>ème</sup> siècle. Riegl montre, non pas seulement théoriquement, mais aussi au moyen d'un riche matériau de faits, que ce thème exige et produit un mode de composition tourné vers une attention coordonnée. Mais il montre en même temps comment Rembrandt, dans son *Syndic de la guilde des drapiers* met une subordination à la place de la coordination, en suivant là aussi la thèse fondamentale de sa vision du monde qui faisait que « dans le choix de ses sujets, il aspirait toujours à placer les germes d'un conflit dramatique. »<sup>72</sup>

Nous n'avons pas besoin de nous préoccuper plus avant des détails de cette question. Seules deux constatations restent importantes : premièrement, le fait que la tâche sociale « iconographique » offre aux artistes une certaine marge de manœuvre dans la composition, même si les différences qui

---

<sup>72</sup> Aloïs Riegl, *Le portrait de groupe hollandais*, Paris, Hazan, 2008, p. 386.

apparaissent à cette occasion ne s'exacerbent pas toujours jusqu'à l'antagonisme qui se fait jour ici ; deuxièmement, le fait qu'en l'occurrence apparaissent des principes qui, dans leur immédiateté, sont appelés à mettre formellement en ordre la composition bidimensionnelle comme la tridimensionnelle (coordination et subordination), mais qui pourtant, dès qu'ils sont transposés en pratique artistique, prennent une orientation intrinsèquement déterminante pour la qualité de l'impact évocateur du tableau (ici l'état de tranquillité ou la dramatique interne). Cette double détermination corrélée montre d'un côté l'interaction dialectique, tant solide qu'élastique, entre les éléments de contenu et de forme de l'œuvre d'art, et d'un autre côté la manière dont l'attitude de l'artiste face aux grandes questions de son époque représente à la fois le point de départ et le couronnement final de la figuration, en ce qui concerne justement la question, purement formelle en apparence, du principe formel, décoratif en dernière instance, dans le tableau. Le grandiose chez Rembrandt repose en premier lieu sur le fait que, dans la Hollande de la bourgeoisie en plein essor, où les contemporains artistiquement éminents vivaient pour l'essentiel dans une société bourgeoise dont ils appréciaient la sécurité, il s'est toujours et encore confronté à ses contradictions dramatiques ; l'opposition dans la composition entre coordination et subordination que nous avons traitée ici y trouve également sa source. Remarquons au passage que ce serait une erreur grave – formaliste et schématisiste – d'identifier purement et simplement le contraste de ces principes de composition aux oppositions idéologiques mentionnées ici. La subordination peut très bien exprimer le calme et l'équilibre, comme dans le *Retable de Castelfranco* de Giorgione,<sup>73</sup> mais quand par exemple Pieter Brueghel

---

<sup>73</sup> **Giorgione** (1477-1510). *La Pala di Castelfranco*, huile sur toile datée de

représente le *Portement de Croix* de manière si « coordonnée » que celui-ci disparaît presque dans le flot infini des victimes <sup>74</sup> (notamment celles du régime du Duc d'Albe en Flandres), <sup>75</sup> il s'agit là d'une grandiose exacerbation, inconnue jusque-là, du principe tragique et dramatique. Et sans aller plus loin, il est clair que ce qui est dit ici reste valable pour le regroupement formel ultime des œuvres mimétiques appartenant au monde, dans tous les cas d'application des principes de composition décorative.

Nos exposés jusqu'ici ont montré que les formes abstraites de reflet dans lesquelles s'incarne la mimésis créatrice d'un monde, non seulement ne se placent pas dans une quelconque opposition antinomiques aux tendances réalistes mimétiques, mais sont au contraire appelées précisément à les renforcer par suite de leur caractère contradictoire fécond. Pour nous, cette constatation n'est pas nouvelle. Déjà, lors des considérations sur le rythme, nous avons cité les paroles de Schiller selon lequel son application consciente dans l'œuvre littéraire sert avant tout à élever le reflet réaliste de la réalité à un niveau supérieur. Un certain paradoxe, apparent, ne naît que là où les éléments ornementaux qui, à une étape initiale, suffisent à eux-seuls à créer un grand type d'art, certes *hors du monde*, mais intrinsèquement parfait précisément dans cette non-mondanéité, art dont la validité n'a pas cessé et ne cessera pas, deviennent les parties intégrantes d'une figuration mimétique dans la peinture. Il était nécessaire d'exposer en détail sa fonction dans la nouvelle peinture, créatrice d'un monde, parce qu'elle a en effet là, justement – et à l'exception

---

1503-1504, conservée au Duomo de Castelfranco (Vénétie).

<sup>74</sup> **Pieter Brueghel** l'ancien (1525-1569), *Portement de Croix*, huile sur bois datée de 1564, conservé au musée d'histoire de l'art de Vienne.

<sup>75</sup> Ferdinand Alvare de Tolède, **duc d'Albe** (1507-1582), gouverneur de 1567 à 1573 des Pays-Bas espagnols, où il mena une répression sanglante.

de la sculpture en relief et seulement là – de telles fonctions. Partout ailleurs, les formes abstraites sont dès le départ de simples éléments de la figuration globale, sans la capacité de former de manière autonome des systèmes esthétiques clos ; et dans les autres arts, en littérature ou en musique, le principe ornemental décoratif n'est efficient que dans un sens transféré, indirect. (Nous verrons bientôt que derrière une valeur purement métaphorique en apparence comme celle-là se cachent de réels problèmes esthétiques, bien qu'on ne doive en aucune façon les assimiler avec ceux traités ici.)

C'est justement pour cela que le paradoxe apparent devait être résolu, précisément par le traitement de la peinture, et qu'il fallait ainsi montrer que les tendances décoratives ornementales en peinture sont, dans leur nature esthétique, au service de la figuration esthétique accomplie de la mimésis. (Le fait qu'au cours de l'histoire apparaissent souvent des tableaux dans lesquels la prédominance du principe décoratif conduit à la platitude ou la vacuité, ou celle du mimétique à un désordre au sens artistique, ne change rien à la validité de cette constatation.) Ce service consiste pour l'essentiel en ce que le parachèvement, et avec lui surtout le caractère typique des personnages et des situations prend une intensité jamais atteinte par ailleurs. Nous avons certes à l'instant indiqué que les principes décoratifs de mise en ordre les plus abstraitement formels en apparence trouvent dans le contexte de la représentation mimétique une valeur émotionnelle intrinsèque concrète, une puissance évocatrice concrètement substantielle, ce qui fait que ce qui est bien concerné dans le reflet fidèle à la réalité par les purs moyens de la composition et de la disposition peut être porté bien au-delà du caractère typique qu'il a en lui-même. L'arrangement ornemental décoratif – à nouveau seulement dans cette union indissociable avec l'exactitude mimétique – peut également servir à montrer plus

clairement que d'une autre manière, l'individualité, le rapport hiérarchique, la place dans la scène dramatique etc. Wölfflin a totalement raison quand il souligne les qualités de *la cène* de Léonard de Vinci par rapport par exemple à Ghirlandaio.<sup>76</sup> C'est précisément la position de la table parallèle à la surface du tableau, la place absolument centrale du Christ, les apôtres placés de chaque côté en deux groupes de trois, qui rendent possible un tel caractère typique classiquement clair, un caractère dramatique aussi représentatif. De grands prédécesseurs comme Giotto<sup>77</sup>, chez qui les participants sont assis en rond autour de la table, des successeurs importants comme Le Tintoret<sup>78</sup>, où la table est repoussée dans la profondeur de l'arrière-plan du tableau, peuvent probablement parvenir à un caractère dramatique encore plus pathétique, sans pourtant matérialiser cette synthèse de l'unité et du typique riche, individualisé et ordonné, clairement structuré. Cette dernière comparaison n'est pas un jugement de valeur. Wölfflin peut voir dans Ghirlandaio une tentative moins réussie vers la perfection de Léonard de Vinci ; Giotto et Le Tintoret aspirent à des effets totalement différents. La comparaison n'est instructive que dans la mesure où le rapport entre l'ordre décoratif du tableau et la teneur émotionnelle et spirituelle se fait jour encore plus nettement. Au-delà, l'unité étudiée ici entraîne une exacerbation de l'infinité intensive de tous les détails et de l'ensemble qui rassemble leurs relations. Déjà la croissance des fonctions donc chaque détail isolé est le vecteur pousse dans cette direction : et ce d'autant plus énergiquement que cette composition est appuyée.

---

<sup>76</sup> Wölfflin, *Die klassische Kunst*, op. cit., p. 267.

Domenico **Ghirlandaio** (1449-1494) *La Cène* (1486), San Marco, Florence.

<sup>77</sup> **Giotto** di Bondone (1267-1337) peintre, sculpteur et architecte florentin.

<sup>78</sup> Jacopo Robusti dit **Tintoretto** (1518-1594) peintre italien de la Renaissance.

### 3. Les conditions préalables du monde propre des œuvres d'art.

Il n'est pas important ici de faire la tentative d'énumérer et d'analyser tous ces systèmes de relations. Ce qui a été dit jusqu'ici suffit bien à mettre en lumière le renforcement réciproque du mimétique et du décoratif en peinture comme base de leur création d'un monde. Et comme les deux sont des principes du reflet visuel sensible de la réalité, il naît de leur effet conjoint non seulement un monde en général, mais un monde dont l'ensemble des déterminations est immédiatement enraciné dans le milieu homogène de la visibilité pure, et qui en dehors de son domaine ne peut prétendre à aucune existence esthétique, à aucune validité esthétique. Si l'on emploie ici l'expression *immédiatement*, cela se produit dans un double sens : il est en premier lieu question du point de départ immédiat de cette mimésis qui limite le reflet de la réalité à ce qui est visuellement perceptible, qui exclue de l'objectivité à créer tout ce qui n'affecte la conscience ou est produit par elle qu'au travers d'autres organes des sens ou de la réflexion, la déduction. L'erreur fatale de Konrad Fiedler<sup>79</sup> ne consiste pas tant à souligner cet élément, mais plutôt à décréter qu'il faut en rester là et à absolutiser ce stade, identifié à l'art en général. Le système des images visuelles de de reflet de la réalité, purifié de tous les éléments non visuels, comporte en effet – transposé en visualité pure – l'ensemble des déterminations de la vie sociale, de la vie spirituelle, et de la vie morale des hommes. Nous avons exposé en son temps comment la division du travail des sens etc. accomplit déjà dans la vie quotidienne d'importants travaux préparatoires à cela. Il faut alors maintenant que soit vérifiée la restitution de

---

<sup>79</sup> Konrad **Fiedler** (1841-1895), esthéticien allemand, auteur notamment de *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. Danièle Cohn, Paris, Rue d'Ulm, 2008

cette richesse des contenus de vie indissociablement intégrée dans une pure visualité. Ce n'est que lorsque l'œuvre d'art réalise cette deuxième immédiateté que celle-ci peut y constituer véritablement un monde propre : matérialiser l'universel, le global, dans le milieu homogène de la pure visibilité.

Ce caractère contradictoire fécond qui crée la mise en forme esthétique et la tension produite par celui-ci dans l'ensemble de l'œuvre et dans tous ses éléments apparaissent ici comme opposition dépassée entre infinité (des déterminations) et limitation de l'espace pour celles-ci. Dans une mimésis créatrice d'un monde, la fonction régulatrice des principes ornementaux décoratifs consiste – d'un point de vue négatif – en une tendance à exclure, à réduire, à concentrer. Mais celle-ci se transforme en quelque chose de positif en élevant les relations déterminantes du typique à un niveau ornemental décoratif spécial, évident, et en mettant au premier plan les formes décisives de mouvement du mimétique dans un système clos de liaisons ornementales décoratives. Ce n'est qu'ainsi que la limitation spatiale du tableau apparaît, non pas comme un renoncement, mais au contraire comme accomplissement pathétique de l'infinité intensive dans la figuration esthétique, comme monde propre de l'art visuel, comme intensification du monde réel au travers de son reflet mimétique évocateur.

Ce n'est qu'ainsi que s'accomplit l'objectivité de l'œuvre d'art. (Il est clair en effet que l'analyse précédente de la peinture n'a pas seulement été réalisée en raison de ses problèmes spécifiques, mais pour mettre en lumière la structure essentielle de l'art créateur d'un monde. La manière pluraliste d'être des arts implique que des exposés généraux comme ceux-là puissent être plus concrets s'ils se rattachent directement aux problèmes particuliers d'un art déterminé.

Mais *mutatis mutandis*, il était question ici de tous les arts créateurs d'un monde.) Les lois rigoureuses qui imprègnent le système très complexe de relations et d'objectivité des œuvres d'art fait de chacune d'elles un objet *sui generis*, qui fait face à tout sujet dans son être en soi insupprimable, dont l'existence – esthétique – reste valable indépendamment de ce sujet. C'est là un autre aspect de l'œuvre d'art comme monde propre. Pourtant, cette existence – esthétique – qui est la sienne est parfaitement de caractère anthropomorphe. C'est une production créée au travers du reflet de la réalité par les sens de l'homme (ici visuel). Son existence – esthétique – repose exclusivement sur la puissance de son évocation d'un monde chez les sujets récepteurs. C'est donc un monde propre non seulement pour soi-même mais en même temps et indissociablement de cela, le monde propre de l'homme. Tout ce qui a été dit jusqu'à présent sur l'anthropomorphisme de la sphère esthétique trouve ici son accomplissement authentique. L'avancée, l'approfondissement du reflet de la réalité et de son élaboration conforme aux lois de l'esthétique ne va pas en direction d'un éloignement des réalités de la vie humaine ; sa tendance à l'objectivité n'est donc pas désanthropomorphisante, comme nous avons pu le constater pour le reflet scientifique. La voie vers l'objectivité ramène plutôt ici – justement en atteignant le but – au sujet qu'est l'homme. Le monde propre de l'art dans ce double sens, d'un côté comme particularité de l'objectivité close en soi, indépendante du sujet, et d'un autre côté comme dévoilement le plus profond de ce qui est vraiment essentiel dans le sujet, exprime densément ce caractère contradictoire fondamental, fécond et dynamique, de la sphère esthétique. Mais la contradiction ne peut être féconde que si ces deux pôles sont parfaitement constitués et entrent en tant que tels, l'un envers l'autre, dans un rapport indissoluble. Quand donc la vie humaine (conçue

au sens le plus large du terme) devient objet de l'esthétique et que l'être humain vivant, digne de son humanité, en devient le sujet, la structure de l'œuvre d'art exprime cette unité sous la forme de l'identité absolue de l'interne et de l'externe. Cette détermination elle-aussi, d'un point de vue immédiat, est formelle, car le destin évocateur sensible de toute intériorité signifie, dans le milieu homogène de l'œuvre d'art considérée, que tout ce qui dans l'homme, dans ses relations, appartient à l'intime, ne peut accéder à l'existence – esthétiquement – que pour autant qu'il est élaboré sous les formes spécifiques de ce genre d'art pour une efficacité formelle sensible, purement externe. Nous pouvons cependant voir, toujours et encore, que ce rapport formel est simplement l'expression directe d'un contenu plus profond, à savoir de la grande vérité de la vie, selon laquelle l'homme ne peut se connaître lui-même qu'en pouvant connaître le monde qui l'entoure, dans lequel il a à vivre et à agir, tel qu'il est vraiment. Cette vérité de la sphère esthétique fait de la connaissance de soi et de la connaissance du monde un mouvement circulaire : la juste pulsion vers le « connais-toi toi-même »<sup>80</sup> introduit l'homme dans le monde, lui fait faire connaissance avec ses contemporains, avec la société dans laquelle ils sont actifs, avec la nature, champ d'action et base de leur activité, et ce tournant le conduit ainsi vers l'extérieur. Mais cette recherche de l'objectivité, de la réalisation d'objectifs matériels, fait faire connaissance à l'homme des couches les plus profondes de son propre être, dont il n'aurait jamais pu trouver l'accès par une « pure » introspection. Cette sagesse qui, dans la vie quotidienne, dans l'expérience du monde et la connaissance des hommes, en éthique et en philosophie resurgit toujours et encore, apparaît comme contenu de cette deuxième immédiateté avec laquelle

---

<sup>80</sup> *Γνῶθι σεαυτόν* est, selon le *Charmide* de Platon, le plus ancien des trois préceptes qui furent gravés à l'entrée du temple de Delphes.

toute œuvre d'art authentique se tourne vers l'homme. Bien que cette immédiateté se révèle ouvertement à quiconque y est accessible, c'est là, pour celui qui, par distraction, manque d'attention, est à la fois trop proche et trop éloigné de l'objectif du quotidien, comme une image voilée de Saïs. Ce n'est que dans l'esprit que nous avons évoqué ici que vaut, pour bien le ressentir, le vers de Novalis :

Einem gelang es, – er hob den Schleier der Göttin zu Saïs –  
Aber was sah er? er sah – Wunder des Wunders! – sich selbst.<sup>81</sup>

Ainsi, la forme esthétique élève l'homme. Le monde propre de l'art n'est, ni dans un sens subjectif, ni dans un sens objectif, quelque chose d'utopique, quelque chose de transcendant allant au-delà de l'homme et de son monde. Il est le monde propre de l'homme, au sens subjectif comme au sens objectif, comme nous l'avons montré, et de telle sorte que les possibilités concrètes les plus élevées de l'homme et du monde se présentent à lui, d'une manière concrète, propre à lui au plus profond, dans une matérialisation immédiatement sensible de ses aspirations les meilleures. Même si l'art – par exemple en poésie ou en musique – confronte en apparence à l'homme un monde du devoir-être, il y prend la forme d'une existence accomplie, et l'homme qui ressent la deuxième immédiateté de l'œuvre peut entrer en rapport avec elle comme avec son monde propre. Ce n'est que dans l'« après » de l'impact que réapparaît le caractère du devoir-être ; mais là-aussi, les grandes œuvres d'art – que leur teneur comporte un devoir-être ou pas – se retrouvent : même le chant le plus

---

<sup>81</sup> Quelqu'un y parvint – qui souleva le voile de la déesse, à Saïs. –  
Mais que vit-il ? Il vit – merveille des merveilles – soi-même.

*Note complémentaire se rapportant aux Disciples à Saïs, fragment de mai 1798 (traduction Armel Guerne).*

Il s'agit de la statue d'Isis au temple de Saïs, en Égypte, symbole pour Novalis de la mère nature, de la vérité.

idyllique ou la nature morte la plus simple expriment dans un certain sens un devoir être ; il s'adresse à l'homme du quotidien en l'incitant lui-aussi à atteindre cette unité et cette élévation qui apparaît réalisée dans l'œuvre. C'est le devoir-être de toute vie accomplie.

La dialectique complexe qui est évidente dans de telles formulations peut, dans une analyse juste, rendre plus claire la spécificité de l'œuvre d'art, de la seule forme adéquate de réalisation de l'esthétique. On voit notamment que certains concepts qui sont absolument indispensables pour la découverte de ce qui est essentiel dans certaines sphères de l'activité humaine – comme la connaissance pour la science, ou le devoir pour la morale individuelle – jouent un double rôle dans la tentative de définir la particularité décisive de l'esthétique : d'un côté, leur application à la sphère esthétique et avant tout à l'œuvre d'art se révèle inadéquate. L'objectivation des tous les phénomènes dans les œuvres d'art découvre certes de nombreuses déterminations de l'être et de l'essence inaccessibles jusqu'alors, elle marche donc ici, tout comme dans la recherche des déterminations de la vie intime de l'homme, parallèlement à la science ; cependant, chacun ressent tout de suite que cet accroissement, cet enrichissement, cet approfondissement de notre savoir sur l'homme et sur le monde n'est pas adéquatement défini par le concept de *connaissance*. Ce qu'offre l'œuvre d'art peut être à la fois plus ou moins qu'une connaissance. Il l'est *plus* dans la mesure où l'art est souvent à même de découvrir des faits qui jusque-là étaient inaccessibles à la connaissance, et il peut même faire cela d'une manière telle que la transposition dans la connaissance désanthropomorphisante reste encore impossible pendant longtemps, il peut même s'agir de l'extension de notre connaissance du monde et de la connaissance de soi qui – pour des raisons diverses – n'ont

jamais pu trouver une définition précise au sens de ce système conceptuel. Il l'est *moins* car ce qui est offert par lui, vu selon la perspective et méthodologie scientifique, ne pourra jamais avoir qu'un caractère factuel. La « démonstration » de sa nécessité, exigence absolue aux plans artistique et esthétique, ne peut jamais s'élever au-dessus du niveau consistant à rendre directement évident l'élément de nécessité de la consistance d'un phénomène ou d'un ensemble de phénomènes. Du point de vue de la connaissance au sens propre du terme, vie quotidienne et art se rapprochent donc, en un puissant réservoir de questionnements et d'observations, qui peuvent être extrêmement importants pour le développement de la science, mais qui ne peuvent trouver leur véritable réponse, se porter au niveau des concepts et des lois objectives que dans la science elle-même. Le fait qu'il y ait eu et qu'il y ait toujours et encore des théories de la connaissance qui considèrent justement ce type de reflet sensible de la réalité, universalisé, comme supérieur à la méthode scientifique « normale » – théories de l'intuition dans les courants irrationalistes – n'est qu'une preuve de plus de la justesse de notre comparaison.

La situation serait très simple si nous pouvions tirer de tout cela la conclusion suivante : on ne doit tout simplement et absolument pas utiliser le terme de *connaissance* en ce qui concerne l'art. Mais ce serait à nouveau une simplification inadmissible. Certes, ce n'est que dans la science que la connaissance peut trouver sa méthode totalement adaptée. Mais elle apparaît également là où sont soulevés à titre préparatoire des problèmes et des exigences. Et dans la vie quotidienne, il y a toujours des avancées vers des connaissances – utilisées tout d'abord massivement de manière expérimentale et en mettant en question leur généralisation même. Et si l'on peut là aussi tracer des limites

nettes entre formes adaptées et inadaptées, il faut cependant parler d'un mouvement en dernière instance unitaire vers la connaissance, dans laquelle assurément les lignes de frontière sont en pratique souvent brouillées. Il est clair que les connaissances produites et diffusées par l'art appartiennent à cette catégorie. Dans cette conception, la place particulière de l'art disparaît, ou s'affaiblit jusqu'à être méconnaissable. Même dans ce dernier fait, on ne doit pas seulement voir l'aspect négatif ; cela témoigne avec force que l'art, bien qu'il soit le résultat du loisir gagné par le développement du travail, n'est cependant pas un produit de luxe de la civilisation. Le refus de l'appréciation purement négative de ces faits sociaux ne signifie assurément pas, et de loin, leur reconnaissance comme moyen d'appréciation adéquat de l'efficacité de l'art, ni même de ses éléments cognitifs. Car ce n'est qu'en tenant compte de l'extension et de la consolidation scientifique de la connaissance que l'art et le quotidien convergent de la sorte. En soi, l'écart entre eux est important, en dépit ou plutôt par suite des relations réciproques que nous avons abondamment analysées, mais là-aussi, évidemment, sans se figer dans une opposition métaphysique. Déjà, le concept de *tâche sociale* que nous avons abondamment utilisé dans des passages décisifs indique ces rapports, indique que la figuration artistique s'épanouit de la vie quotidienne, et – à première vue – partage son immédiateté. En réalité, la deuxième immédiateté créée par l'œuvre d'art lui est, dans un sens décisif, diamétralement opposé. Car son lien à un milieu homogène donné, sa concentration de la totalité des déterminations dans une forme évocatrice sensible qui en découle, produit aussi, comme condition préalable nécessaire de l'effet, une subjectivité qui va au-delà des limites du simple quotidien, tout au moins dans son intention.

Ce n'est que de ce point de vue que la nature spécifique de la connaissance reflétée et figurée mimétiquement dans l'œuvre d'art devient compréhensible. Cette connaissance est et reste relative au sujet encore plus résolument que dans la vie quotidienne. Mais ce qui ne se produit dans celle-ci que spontanément, et tout au plus consciemment chez quelques individus, devient en art la tâche centrale, c'est-à-dire que la relation au sujet est visée dans le sens de son développement. Nous avons déjà parlé d'un aspect de cette exigence : de la corrélation entre connaissance de soi et connaissance du monde. Un autre trait de cette intention est dirigé contre toute routine schématisante, contre tout fétichisme. L'approche artistique de la réalité, la condition préalable de toute mimésis authentique, veut voir chaque objet tel qu'il est vraiment, tel qu'il apparaît nécessairement dans le contexte donné, tel que le milieu homogène l'accroît pour nous le rendre sensible : c'est-à-dire d'une manière toute nouvelle, en partant de zéro, comme si aucune représentation, aucune idée de cet objet n'avait encore jamais existé. (Combien de connaissance et de savoir sont nécessaires pour voir ainsi et pour donner une forme sensible à ce qui est vu, cette question ne fait pas partie de notre sujet du moment.) C'est là une émancipation importante à l'égard des limites du praticisme de la vie quotidienne, dans laquelle, par suite justement de l'attitude pratique immédiate à l'égard de la plupart des objets (y compris les hommes et les relations humaines) ceux-ci se réduisent très souvent à des représentations abstraites, y compris même celles qui ne sont pas de première main, qui n'ont pas été testées par le sujet, mais qui passent sans examen de main en main comme des clichés d'utilisation pratique. L'art vrai, en tant que tel, constitue une rupture salutaire avec ces habitudes largement inévitables de la vie

quotidienne, mais qui peuvent porter et portent souvent préjudice à l'humanité de l'homme.

L'art ne se contente cependant pas de découvrir cette nouvelle immédiateté, il la consolide aussi. Il devient ainsi non seulement l'organe de la vue, de l'écoute, de l'émotion de l'humanité – de l'humanité dans chaque individu –, mais il est aussi, en même temps, sa mémoire. À nouveau, il faut penser au contraste avec la vie quotidienne : aux images infiniment nombreuses, fixées fugitivement et temporairement en mémoire, et qui dans leur majorité sont davantage des signes mnémotechniques que des reflets, aussi abstraits soient-ils, d'objets concrets véritables, il faut penser à l'oubli dans lequel tombent d'importants événements, personnes, situations, relations etc. qui très souvent, lorsque leur importance pratique immédiate est passée, disparaissent totalement de la conscience et, même si on le veut, ne peuvent plus être ranimés, il faut penser à l'encombrement de la mémoire par des faits superflus, perturbants, etc. etc. L'art remplit ici une double fonction : d'un côté, il consolide artistiquement ce qui est digne de souvenir sous une forme correspondant à cette valeur ; le fait que l'acte subjectif isolé de réception conduise à une remémoration perd ce caractère décisif qu'il a dans la vie quotidienne, puisqu'il peut être – par principe – toujours évoqué à nouveau. Même si l'objet ainsi fixé peut s'effacer des mémoires individuelles, il est conservé de manière permanente – par principe – dans la mémoire de l'humanité. D'un autre côté, dans cette mémoire se trouve incorporé ce qui est précisément digne de souvenir : ce qui élargit, enrichit, approfondit notre concept de l'homme, de ses relations, de la nature à laquelle il est lié. La persistance, c'est-à-dire la reproductibilité toujours nouvelle, s'unit ici d'une manière indissociable avec le juste choix : la

mémoire de l'humanité ne retient que ce qui est important et se décharge du superflu.

Cet état de fait ainsi que toutes ses conséquences n'est naturellement pas conscient à chaque homme au quotidien. La tristesse de l'oubli, l'angoisse d'être oublié sont néanmoins des sentiments d'une très grande universalité. Leur forme la plus répandue, la plus immédiate, est l'angoisse, une aspiration objectivement impossible à exaucer, à laquelle de ce fait même l'art n'est pas en mesure de donner une réponse. Dans cette aspiration et derrière elle, libérée des promesses creuses des religions particulières, qui perpétuent de cette manière l'étroitesse du lien du quotidien à la personne, il y en a une autre plus profondément cachée : le sentiment de l'humanité présente chez les individus, le désir de sauver pour eux ce qui leur est adapté. Dans l'élégie *Euphrosyne*, Goethe a représenté ce sentiment dans son incarnation concrète, immédiate et normale, il l'a sublimé en quelque chose d'essentiel, d'objectif, d'universellement humain. Il fait adresser par Euphrosyne au poète, à l'heure du départ en hâte vers l'Hadès, les paroles suivantes :

Lebe wohl schon zieht mich's dahin in schwankendem Eilen.  
Einen Wunsch nur vernimm, freundlich gewähre mir ihn:  
Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!  
Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.  
Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneias  
Reiche, massenweis, Schatten, vom Namen getrennt;  
Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,  
Einzel, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.  
Freudig tret ich einher, von deinem Liede verkündet,  
Und der Göttin Blick weilet gefällig auf mir.  
Mild empfängt sie mich dann und nennt mich; es winken die hohen  
Göttlichen Frauen mich an, immer die nächsten am Thron.  
Penelopeia redet zu mir, die treuste der Weiber,

Auch Euadne, gelehnt auf den geliebten Gemahl. <sup>82</sup>

Avec une expressivité authentiquement poétique, le nom est ici identifié à la dignité de survivre dans la mémoire de l'humanité, mais en même temps, le rôle de l'art est souligné. L'énoncé du nom signifie ici : figuration du caractère typique essentiel. Goethe le matérialiste pense que l'homme, quand il est mort, « appartient aux éléments. » <sup>83</sup> Si lui-même mène parfois un jeu intellectuel subtil avec l'idée que les entéléchies <sup>84</sup> les plus importantes se conserveraient, et si l'on néglige le fait que non seulement dans l'élégie citée, mais aussi à la fin de la tragédie d'*Hélène*, il représente cette conservation dans la mémoire de l'humanité comme une survie du personnage dans l'Hadès, ce que nous avons théoriquement formulé à propos de la mission de l'art comme mémoire de l'humanité apparaît très clairement chez Goethe sous une forme poétique. Il est au plus profond convaincu que tout ce qu'il y a d'authentique et de réalisé dans l'humain, indépendamment de ce que cela représente en termes de don et de performance, est en dernière instance égal, et reste digne

---

<sup>82</sup> *Poésies de Goethe*, trad. Henri Blaze, Paris, Charpentier, 1843, pp. 213-214.

Adieu! Déjà il m'attire en une course flottante. Entends un dernier vœu, et daigne y faire droit : ne me laisse pas descendre sans gloire chez les Ombres ! La Muse seule octroie à la mort quelque vie. Car, là-bas, dans le royaume de Perséphone, flottent en masse, pêle-mêle, les Ombres séparées de leur nom ; mais celui que le poète chante, celui-là marche à part, dans une forme qui lui est propre, et se joint au chœur des héros. Annoncée par ta voix, heureuse je m'avance, et le regard de la déesse s'arrête avec complaisance sur moi. Elle m'accueille ensuite favorablement et me nomme ; les femmes divines, incessamment rangées dans le voisinage de son trône, me font signe des yeux. Pénélope m'adresse la parole, la plus fidèle des compagnes, Evadné aussi, s'appuyant sur son époux bien-aimé.

<sup>83</sup> W Goethe, *Second Faust, Hélène*, Trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier, 1877, p. 255.

<sup>84</sup> *Entéléchie* : dans la tradition aristotélicienne, accomplissement de l'être à la perfection, après que ce qui était en puissance se fût réalisé.

d'une perpétuation par l'art. C'est pourquoi, à la fin de la scène d'Hélène, là où se trouvent les paroles que nous avons citées sur la dissolution de l'homme dans les éléments de la nature, il fait dire à la coryphée : « Non seulement le mérite, mais la fidélité nous conserve notre existence. »<sup>85</sup> D'où il ressort clairement, après les explications précédentes, que le concept de *personne* n'est qu'une forme de préservation dans la mémoire de l'humanité – assurée par l'art – correspondant à la pensée du quotidien, mais rendue sensible par la mythologie. Avec la *fidélité* anonyme, on souligne l'idée fondamentale, démocratique, de l'indépendance d'une telle « perpétuation » à l'égard du génie, de la performance, etc.

Les dernières considérations sont déjà étroitement liées au deuxième ensemble complexe qui est maintenant à traiter : au problème du devoir-être dans le reflet mimétique évocateur de la réalité et de son effet adéquat. Dans leur nature intrinsèque, les questions traitées en dernier sont éthiques. Ne serait-ce déjà parce qu'il est clair, sans aller plus loin, que la sélection qu'opère la mémoire de l'humanité, dans sa recherche intentionnelle de la dignité – peu importe que celle-ci se manifeste dans le processus de création ou simplement dans l'impact sur les hommes des œuvres achevées – fait également naître une zone de contact paradoxale à maints égards entre éthique et esthétique, comme auparavant entre science et art en ce qui concerne le problème de la connaissance. Pour un traitement concret de cette question, il faut avant tout qu'il soit bien clair que le sens du devoir-être est plus général que sa forme la plus expressive et la plus populaire en morale. Cet aspect est particulièrement important pour l'esthétique. Que l'on pense au passage célèbre dans la Poétique d'Aristote : « C'est ainsi que Sophocle disait que lui-

---

<sup>85</sup> W Goethe, *Second Faust*, op. cit., ibidem.

même représentait les hommes tels qu'ils doivent être, et Euripide tels qu'ils sont. »<sup>86</sup> À première vue, il semble que soit exprimé là quelque chose de très proche de l'éthique. Mais si, comme il est nécessaire ici, cette formulation est généralisée au sens esthétique, alors il ne peut subsister aucun doute sur le fait que les auteurs de *Iago* et de *Richard III*, de *Tartuffe* et de *Vautrin*,<sup>87</sup> ont suivi dans leur figuration la voie de Sophocle. (Est-ce que cette affirmation est justifiée en ce qui concerne Euripide, c'est une question qui ne fait pas partie de notre sujet.) Le devoir-être dans cette généralisation n'est rien d'autre qu'un mouvement en direction du typique, sans considérer le moins du monde si cela doit être approuvé ou réprouvé au plan éthique. Ici, tout contenu au sens éthique est donc écarté. Mais cela n'est malgré tout pas formel dans l'orientation que donne à ce concept l'éthique kantienne. Certes, le problème du contenu s'y trouve contourné : en restreignant la validité des postulats éthiques à un cas spécial, à l'opposition du moi purement éthique (intelligible) et de la personnalité globale, qui est celle d'une « créature » humaine quelconque, il peut succomber à l'illusion selon laquelle l'impératif catégorique pourrait sans conflit résoudre tous les problèmes moraux, y compris dans le contenu. Qu'il y ait là une illusion de la part de Kant, c'est ce que le jeune Hegel a déjà clairement démontré.

Quand nous parlons de l'élimination du contenu hors du devoir-être dans le domaine de l'esthétique, nous parlons exclusivement du contenu des postulats éthiques. La recherche du typique dans toute figuration artistique est

---

<sup>86</sup> Aristote, *Poétique*, Chap. XXV. Trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrance, 1838.

<sup>87</sup> Shakespeare pour *Othello* et *Richard III*, Molière pour *Tartuffe*, Balzac, pour les romans de *la Comédie Humaine* où apparaît le personnage de Vautrin.

universelle ; de manière directe, le problème du bien et du mal ne s'y pose absolument pas. Ce devoir-être cherche exclusivement et directement à rendre visibles toutes les possibilités qui existent chez les hommes en un lieu déterminé, à une époque historiquement déterminée elle-aussi ; et même, comme nous l'avons vu, de telle sorte que cette manifestation visible, dans laquelle, indissociablement du *hic et nunc* historique, en conservant précisément celui-ci de manière ineffaçable, fait s'exprimer ce par quoi ce phénomène-là s'insère comme élément essentiel de l'évolution de l'humanité et peut en tant que tel, par l'œuvre d'art, être incorporé dans sa mémoire. Par cette détermination, nous avons souligné l'immédiateté pure dans cet amoralisme apparent de l'art. Dans les faits, cette tension entre la vie quotidienne et l'art domine dans les personnages de Tartuffe ou de Iago, de même que dans ceux de Brutus ou d'Horatio,<sup>88</sup> dans une caricature de Daumier comme dans les prophètes des peintures de la Chapelle Sixtine. Ces exemples montrent déjà qu'avec cela, aucune neutralité éthique n'est proclamée pour l'art. Bien au contraire. Leur esprit partisan, élémentaire, qui se manifeste dans le fait que chaque acte d'une mimésis inclut en même temps une prise de position positive ou négative à l'égard de l'objet représenté, se confirme là-aussi : les exemples de Molière et de Shakespeare, de Daumier et de Michel-Ange, parlent un langage si clair qu'ils rendent tout commentaire superflu. Le caractère microcosmique de l'œuvre d'art implique l'intention de rendre également évocateur, dans un tel reflet, l'ensemble de la vie éthique de l'homme, le mal comme le bien, mais de telle sorte que ce qui est permanent, ce qui s'intègre à la continuité de l'évolution de l'humanité, soit représenté dans des dynamique et proportionnalité justes et durables. La réussite, tout au moins approximative, de cette

---

<sup>88</sup> Personnages de Shakespeare dans *Jules César* et *Hamlet*.

intention est un élément important de l'impact, ou de l'obsolescence des œuvres d'art. Mais comme l'évolution de l'humanité, même de ce point de vue, suit une voie très tortueuse, cela explique immédiatement les fluctuations, qui durent souvent des millénaires, de la survivance et de la chute dans l'oubli d'auteurs et d'œuvres.

Nous voyons donc aussi bien dans la connaissance que dans le devoir-être un mélange étonnant de convergence et de divergence de ces catégories dans les différentes sphères. Les paradoxes apparents qui se produisent en l'occurrence se résolvent facilement si l'on pense que la science, l'éthique et l'esthétique sont d'un côté, dans leur principe, universels, et se réfèrent à la vie des hommes dans leur ensemble. D'un autre côté, au cours de l'évolution de l'humanité, ces domaines doivent fortement se différencier en raison des fonctions différentes, mais pareillement indispensables, que remplit chacune d'elle, et constituer leurs propres structures, systèmes de catégories, modes de comportement etc. Dans ce sens, il faut toujours bien se souvenir que l'autonomie de chacune de ces sphères est relative. Elle ne peut, il est vrai, bien remplir sa fonction dans la vie humaine dans son ensemble que si elle préserve et développe cette autonomie. Mais ses problèmes déterminants proviennent cependant de la large base de la vie quotidienne et ses résultats y retournent. Ce fait fondamental ne doit jamais être perdu de vue, quand il faut considérer leurs relations entre elles. Sinon, il y a le danger d'une exagération métaphysique de l'autonomie de ces sphères. De véritables paradoxes ne naîtraient alors, ce qui assurément s'est souvent produit au cours de l'histoire de la pensée humaine, que si l'on portait leur nécessaire convergence au niveau d'une identité, ou si l'on faisait se figer les différences importantes qui existent, les tendances justifiées à une validité autonome en une séparation

métaphysique et une autonomie absolue. Dès que l'on évite ces deux fausses extrémités, les relations souvent complexes peuvent trouver sans difficulté une concrétisation, et dans leur concrétude s'expliquer sans paradoxe. Il en va-t-ainsi, comme nous l'avons vu, du prétendu amoralisme de l'art et, comme nous le verrons encore, de la tentative d'une application directe des catégories esthétiques à la vie morale des hommes.

Pour le problème du monde propre des œuvres d'art qui nous préoccupe en ce moment, il en résulte avant tout un universalisme du contenu. Cela ne signifie en aucune façon que chaque œuvre serait tenue de refléter tous les phénomènes de son contexte historique. Il s'agit là aussi d'une universalité au sens intensif ; c'est-à-dire de la conception universaliste et de la restitution de cet ensemble concret complexe qui est précisément devenu le sujet d'une œuvre déterminée. Cette tendance universaliste est elle-aussi, à chaque fois selon le genre et l'espèce d'art, plus étroite ou plus ample, mais l'intérêt porté à tous les aspects concernant les possibilités du sujet concret subsiste, malgré toutes ces différences qualitatives. Nous avons déjà vu la corrélation entre cette infinité intensive conditionnée par la forme et l'œuvre d'art comme monde propre. Mais de ce que les formes phénoménales et essentielles d'autres domaines de même valeur deviennent de simples matériaux traités selon des lois propres souverainement établies, il ne résulte cependant pas nécessairement des conflits. Seulement assurément, si l'on comprend que chacun de ces domaines tire sa matière de la vie où sont présents, ensemble, dans sa pratique immédiate, tous les résultats des sphères qui différencient, qui créent des objectivations et agissent sur elles en retour, dans leur unité. Ce n'est donc pas l'éthique en soi qui devient le matériau de l'esthétique etc. mais ce sont les deux qui empruntent leur matériau à la vie quotidienne qu'ils ont fécondée.

La tension qui naît de la synthèse de toutes ces déterminations en un monde propre des œuvres d'art est finalement celle entre l'homme et l'humanité. Elle est à la base de la figuration objective et se manifeste non seulement dans le processus qui y mène, mais aussi en elle-même. Si les types d'art étaient de simples généralisations, cette tension ferait naturellement défaut, mais avec elle manquerait aussi la circulation infinie de la vie de l'œuvre et de ses parties. Ce n'est que parce que tant l'ensemble que chaque détail vivent dans cette tension, de cette tension, parce que les deux visent à la fois à la plus extrême singularité et à la plus grande universalité, que naît ce caractère vivant, rehaussé et solide, propre au typique. (Nous exposerons plus tard, dans un chapitre dédié, comment de cette caractéristique des productions esthétiques découle la place centrale de la catégorie de la particularité, et ce qu'elle signifie pour le principe esthétique.) S'il y a donc objectivement à la base de la structure de l'œuvre une tension de ce genre entre l'homme et l'humanité, elle se manifeste encore plus ouvertement dans l'effet esthétique. Il est tellement évident que celui-ci entraîne un rehaussement, une extension et un approfondissement de l'homme total que ces traits, certes très diversement interprétés, reviennent dans presque toutes les descriptions.

Mais bien souvent d'une manière qui reflète ce caractère en le déformant. Cela peut tout simplement affadir l'effet de cet impact. Il en est ainsi dans toutes les théories qui définissent l'effet évocateur du reflet mimétique en termes d'« illusion » ou de « *Einfühlung* ». Dans le premier cas, l'attitude à l'égard de l'art est ravalée au niveau du quotidien. Seuls y sont tenus pour importants (avec de nombreuses modifications, y compris dans la connaissance scientifique), la réalité de l'objet, le savoir exact, le degré de correspondance à la réalité de la représentation d'un objet. L'illusion, comme il a déjà été

dit, est de ce point de vue, au sens propre, une tromperie. Mais nous savons déjà qu'en art, cette dualité dans son ensemble fait défaut : le récepteur d'emblée par rapport à une image-reflet, et il est – par principe – parfaitement au clair sur ce sujet. Avec davantage de médiations, la théorie de l'*Einfühlung* ravale également l'expérience esthétique au niveau du quotidien. L'*Einfühlung* y est une attitude née spontanément, très répandue. À commencer par le fait que beaucoup ressentent avec impatience, par exemple les bruits de la locomotive – et on voit là clairement que l'*Einfühlung* dans sa nature quelque chose qui correspond dans le sentiment à ce qu'est l'analogie dans la pensée – et en aboutissant à ce que nombreux jugent leur contemporain selon ce qu'ils feraient eux-mêmes à sa place dans le cas donné, l'*Einfühlung* se montre déjà dans la pensée du quotidien comme un genre de réaction à la réalité objective maladroit et grossièrement simplificateur. La connaissance, au quotidien, la plus évoluée de l'homme, rendue piquante par les expériences, va bien au-delà de cela ; elle essaye d'étudier les conditions préalables, les principes, les modes de ressenti, les habitudes, etc. du contemporain pour porter des jugements sur tous ses actes sur une base approximativement objective. On voit alors que dès que s'éveille le sens de l'objectivité du monde extérieur, l'*Einfühlung* est repoussée à l'arrière-plan, y compris dans la pratique du quotidien. Cela ne revient pas à contester son rôle dans la vie quotidienne ; souvenons-nous de ce que nous avons dit sur les aspects positifs de l'analogie. Certes, l'*Einfühlung* est toujours rapportée au sujet (et à ses sensations) ; ce qui n'est absolument pas le cas dans l'analogie. Les aspects négatifs de l'analogie apparaissent donc beaucoup plus grossièrement dans l'*Einfühlung* que dans l'analogie même. Ce n'est pas un hasard si cette catégorie ne prend une place centrale en esthétique – de manière certes

temporaire – que lorsque dans la philosophie bourgeoise, l'idéalisme subjectif évince l'idéalisme objectif, lorsque dans les fondements théoriques de la pratique artistique, les tendances subjectivistes prennent la main. (Théories de l'impressionnisme, partiellement aussi du naturalisme à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle.) Dans tout cela, ce n'est pas seulement la nature subjectiviste de l'*Einfühlung* qui est décisive dans son application esthétique, mais aussi le rabaissement de l'art lui-même et de son vécu au niveau du quotidien. Que ceci ait souvent eu lieu en opposition justifiée à un académisme devenu étranger à la vie, que la réaction à l'*Einfühlung* ait mis en place des formes encore plus subjectivistes, encore plus réactionnaires, n'affaiblit pas la portée de ce jugement.

Plus dangereuse et trompeuse encore est la théorie de Nietzsche, apparue presque en même temps que l'*Einfühlung*, de l'ivresse dionysiaque comme base de la relation authentique de l'homme à l'art. Comme nous avons pu l'observer dans la théorie esthétique et dans la pratique artistique de la période impérialiste, la monotonie sans âme, abrutissante de la vie quotidienne, l'habitude qui réifie et assèche l'âme suscite comme réaction à son égard – sans toutefois en briser le cadre objectif – le besoin d'excitations fortes.<sup>89</sup>

La théorie nietzschéenne de l'ivresse dionysiaque place cette attente, en elle-même désespérée et profondément stérile, au cœur de l'esthétique. Nous avons déjà pris connaissance, à leur juste valeur, en rapport aux descriptions de Rohde, des faits ethnographiques auxquels il se réfère. Là aussi, il n'est pas nécessaire de discuter cette théorie point par point. Mais il est uniquement intéressant de voir que dans cette conception,

---

<sup>89</sup> Voir à ce sujet mon essai *Tribun du peuple ou bureaucrate ?* (1940), in *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975, pp. 343-384.

l'ivresse dionysiaque – comme nous l'avons appris de Rohde, celle des chamanes, des derviches – évince la mimésis, l'objectivité artistique. Nietzsche dit : « L'ensorcellement est la condition de tout art dramatique »<sup>90</sup> C'est pourquoi pour lui, le chœur n'est pas seulement plus ancien que le drame, ce qui est historiquement exact, mais aussi « plus important que l'"action" proprement dite »,<sup>91</sup> qui est placée par Nietzsche, ironiquement, entre guillemets ; malgré toutes les réserves « apolliniennes » le dramatique proprement dit est rabaissé à une simple apparence. Dionysos, le porteur, l'exposant, le déclencheur de l'ivresse, est le véritable héros de tout drame grec, de sorte « que toutes les figures célèbres de la scène grecque, Prométhée, Œdipe, etc., ne sont que des masques de ce héros originaire qu'est Dionysos ». <sup>92</sup> « La philosophie de la nature sauvage et nue contemple, du regard sans voile de la vérité, les mythes du monde homérique qui passent en dansant devant elle : ils pâlisent, ils tremblent face à l'œil foudroyant de cette déesse – jusqu'à ce que la poigne puissante de l'artiste dionysiaque les force à se mettre au service de la nouvelle divinité. »<sup>93</sup>

Le fait que Nietzsche se soit rapidement réveillé de la forme schopenhauerienne wagnérienne de l'ivresse, qu'il ait plus tard considéré comme creuse et exagérée, comme néfaste, voire même comique, sa forme wagnérienne, modèle de son œuvre de jeunesse, ne doit pas figurer ici comme argument *ad hominem*, mais seulement comme une caractéristique de toute sa théorie de l'ivresse. Elle est, pourrait-on dire, la troisième phase du chamanisme. À la première phase, la phase primitive

---

<sup>90</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la Tragédie*, trad. Céline Denat, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 139.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 150.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 152.

naturelle, a succédé celle du contrecoup religieux contre les tendances progressistes, pour finalement sombrer dans le phénomène complémentaire de la solitude et de l'ennui de la vie quotidienne dans le capitalisme impérialiste, en fuite éperdue hors de ce désert désolé. Cette ivresse n'est que le geste désordonné et désespéré d'hommes qui ne peuvent trouver aucune orientation et aucun contenu dans leur vie. La « transcendance » qu'ils pensent y trouver est le néant de leur propre personnalité détruite et mutilée, la vacuité de leurs relations au monde. Quand ils refusent, avec une fierté simulée, d'en prendre connaissance par l'intermédiaire de la science ou de la mimésis, ils s'imaginent tout simplement pouvoir se cacher à eux-mêmes leur propre impuissance. Mais quand de l'ivresse, on retombe dans le quotidien qui paraît encore plus vide, l'impuissance reçoit ce qui lui revient de droit. Mais si les moyens de l'ivresse étaient dans l'extase magique les instruments d'une satisfaction atteinte subjectivement, l'ivresse métaphorique littéraire des modernes n'est véritablement que le pendant raté de l'ivresse vulgaire au schnaps du petit-bourgeois. Que Hitler mette temporairement tout un peuple dans une telle ivresse, ou qu'Aldous Huxley<sup>94</sup> aille s'acheter une certaine drogue dans une pharmacie pour se procurer une relation directe à la transcendance – partout on peut voir cette tentative de s'élever, en apparence, au-dessus du quotidien ; l'*Einführung* affichée du philistin en reste simplement à ce niveau, les nouveaux chamanes ne retournent chez eux qu'avec la gueule de bois.

La véritable tension esthétique n'a rien à voir, ni avec le philistinisme plat, ni avec le philistinisme « profond » ou enivré. Objectivement, elle découle dans l'œuvre d'art du rapport figuré entre l'homme et l'humanité, du surgissement

---

<sup>94</sup> Aldous Leonard Huxley (1894-1963) écrivain britannique, surtout connu pour ses romans *Contre-point* (1928) et *Le meilleur des mondes* (1932).

des personnages et des objets à des moments essentiels de son évolution jusqu'à ce jour ; subjectivement dans l'expérience vécue de la réceptivité issue de ce besoin profond de durée de l'essentiel que nous avons déjà décrit. Le fait que ceci se manifeste encore presque toujours et encore avec une fausse conscience, que cela s'exprime dans la plupart des cas au plan pur du contenu (personnages modèles, personnages bien-aimés, etc.), plus rarement au plan purement formel, comme joie de voir une représentation pleinement réussie, ne change rien à ce fait fondamental. Pour celui qui a des yeux et des oreilles, qui a un sens vivant des rapports authentiques véritablement existants entre l'homme et le monde, ce rapport de coordination de tout ce qu'il y a de mieux dans la vie à la réalité de l'humanité possède une évidence certaine.

Nous avons dit *réalité*, car après que l'humanité est apparue à l'horizon de la conscience des hommes, elle a pris longtemps et souvent la forme d'un simple idéal, d'un postulat. C'est la grandeur de notre époque que le destin de l'humanité apparaisse à la conscience des hommes avec une force toujours plus grande, que les hommes apprennent à vivre dans le présent en se considérant comme des parties de l'humanité, que le passé se présente toujours plus clairement à leurs yeux comme le chemin qu'elle a déjà parcouru. C'est dans cette mesure que commencent à se dissiper les nuages de la fausse conscience qui n'ont pas permis aux hommes de penser et de ressentir leur propre universalisation, en soi accomplie par elle-même, autrement que sous la forme d'une simple appartenance à un clan, tout au plus à une nation. Naturellement, ces liens plus étroits ne cessent pas pour autant d'exister et d'opérer, ils deviennent même souvent plus intensifs encore ; de la même façon que l'apparition de la conscience nationale n'a pas supprimé les relations à la famille et à la classe sociale, mais les a plutôt intensifiées.

Mais il est clair, rétrospectivement, que bien avant que l'homme ne prenne conscience de son appartenance à l'humanité, cette conscience était implicite dans les idées et les sentiments des meilleurs, et avant tout dans la figuration artistique. Le fait que précisément à l'époque qui rend possible cet élargissement puissant de l'horizon de la vie, la résistance contre les idées de progrès soit plus forte que jamais, et en même temps la proclamation de la solitude ontologique de l'individu, de l'absurdité du cours de l'histoire, la boursouffure du sentiment national allant jusqu'à la négation de l'humanité, la déformation du concept d'humanité identifié à la négation des patries etc. etc. atteignent justement leur apogée ne doit pas non plus nous surprendre. Le combat impétueux qui naît de la sorte, tant dans la réalité sociale que dans la vie intellectuelle, est un signe de ce que l'instant historique a abordé un grand tournant.

Il s'agit d'une extension et d'un approfondissement de la personnalité, de son évolution vers plus de concrétude, quand celle-ci est à même de vivre et de ressentir consciemment sa participation à la vie de l'humanité comme un élément organique d'elle-même. La dialectique de l'évolution socio-historique rend le sujet humain toujours plus individuel, toujours plus autonome d'un point de vue immédiat. En même temps qu'il se dégage de la sorte de liens immédiats, étroits et naturels, il s'insère simultanément dans des liens plus larges, d'un genre supérieur, il reflète dans sa vie intellectuelle et émotionnelle, même si ce n'est pas toujours avec une conscience adéquate, la situation historique nouvellement née, et sa nouvelle position en elle. Ce chemin lui-aussi est objectivement comme subjectivement très inégal et contradictoire, et l'élément de l'autonomie croissante de la personnalité y a une prépondérance tout aussi décisive que l'augmentation extensive-intensive de ses liens sociaux

supérieurs (classe sociale, nation). Malgré toutes les contradictions nécessaires de ce rapport, il s'agit en dernière instance d'une unité, non seulement du côté de la synthèse sociale croissante, mais aussi et en même temps du côté de la personnalité humaine. Marx dit qu'« alors la libération de chaque individu en particulier se réalisera exactement dans la mesure où l'histoire se transformera complètement en histoire mondiale ». <sup>95</sup> Pour nous, le plus important dans cette affirmation, c'est la dialectique de la richesse interne de la personnalité et de la richesse de leurs relations sociales véritables. Elle confirme ce que nous avons exposé plus haut en termes généraux : la voie vers une véritable formation et connaissance de soi de l'homme passe par sa conquête du monde extérieur. Il doit le conquérir – qu'il s'agisse d'un monde humain-social ou d'un monde naturel par la médiation de celui-ci – aux plans de la pensée et du sentiment, le transformer en son monde propre. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut élargir et approfondir sa personnalité. Indépendamment de sa conscience, les relations mentionnées par Marx existent en elles-mêmes. Leur transformation en un pour-nous ne supprime pas leur objectivité. Pourtant, du point de vue de la personnalité, le processus qui se déroule ici peut avoir des résultats très différents. Il faut naturellement, d'une manière ou d'une autre, prendre connaissance des relations modifiées, mais au-delà, elles peuvent – tout au moins temporairement – s'opposer de manière rigide, exclusive à la vie intime de l'homme, ou être aussi travaillées subjectivement avec une intensité telle qu'à la nouvelle relation au monde extérieur commence à correspondre, dans la vie intime de l'homme, une caractéristique nouvelle, ou tout au moins renouvelée de manière adéquate. Au cours de processus d'adaptation comme

---

<sup>95</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie Allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 67

ceux-là, l'enrichissement du monde extérieur se transforme aussi en enrichissement de la personnalité.

C'est là que l'on voit la différence la plus extrême entre l'évolution du monde animal et celle du monde des hommes. La dialectique de l'adaptation à de nouveaux rapports et la transmission héréditaire des nouveaux modes de réactions au monde extérieur nés de la sorte régule objectivement l'évolution des espèces animales. Le fait que dans la vie des hommes, dans une mesure croissante, la dialectique interne de leur travail collectif (le développement des forces productives) fournisse contenu et orientation aux changements est déjà, objectivement, une différence qualitative. Le fait qu'en l'occurrence, la structure de cette société qui entre en échange matériel avec la nature se différencie, prend des formes supérieures, et fait pour cette raison croître, extensivement comme intensivement, cet échange matériel, est une intensification ultérieure de l'aspect objectif de cette différence. Le bouleversement subjectif que nous avons décrit parachève l'aspect spécifiquement humain de ce principe d'évolution. Le fait justement que les formes supérieures de communauté, décisives pour les hommes (classe sociale, nation, humanité) ne résultent pas – d'un point de vue humain – du monde extérieur, mais sont des productions humaines propres, même si elles sont créées inconsciemment, montre de la façon la plus claire cette opposition des évolutions animale et humaine. C'est pourquoi on ne soulignera jamais assez énergiquement que la prise de conscience de l'appartenance de l'individu à l'espèce humaine n'abolit pas les liens sociaux à la classe sociale, à la nation, mais leur confère au contraire un contenu plus riche, un contenu émotionnel plus profond. La conscience du prolétariat de sa mission d'abolir l'exploitation et l'oppression à l'échelle mondiale et de créer ainsi pour la première fois la

réalité de l'humanité, est la forme sous laquelle cette situation se manifeste le plus nettement.

Dans ce processus, l'art joue un rôle important, dont le poids est rarement reconnu pleinement. Nous avons pu déjà le constater : la tendance dialectique à l'identité de l'extériorité et de l'intériorité est un élément décisif de toute mise en forme artistique. Sa source immédiate est l'effet évocateur de l'œuvre d'art. La nouvelle immédiateté incarnée par l'œuvre ne peut être effective que si l'intériorité la plus intime prend une forme extérieure sensible, immédiatement perceptible, correspondant à sa nature la plus profonde, et que si par ailleurs rien d'extérieur ne peut se produire dans le monde des œuvres, à quoi ne correspondrait pas quelque chose dans l'intériorité de l'homme. Un tel genre de mise en forme, né de besoins magiques, mimétiquement évocateurs, doit, pour pouvoir subsister dans des formations sociales plus développées, se remplir des nouveaux contenus qui produisent ces évocations. Il doit constamment s'amplifier, s'élargir, s'approfondir et se raffiner, conformément à ces nouveaux contenus, il faut même, si les nouveaux besoins d'évocation exigent une teneur radicalement différente, que naissent sur la même base des systèmes formels d'évocation radicalement nouveaux. Nous avons également vu que l'une des constantes formelles les plus importantes de ces figurations intensives, consciemment bien menées, est l'exacerbation des déterminations décisives de l'objectivité fondamentale du moment ; ce que nous appelons d'habitude le typique esthétique. Cette recherche du typique naît spontanément au sein même de la mimésis magique, en dehors de toute conscience esthétique. Mais comme les conditions de figuration d'un typique évocateur sont extrêmement sensibles, tant en ce qui concerne la contenu que la forme, elles ont des possibilités de développement illimitées, même dans des

conditions sociales préalables totalement modifiées. La raison esthétique de cette sensibilité découle de ce que toute figuration typique de ce genre – et qu'elle soit simplement une danse guerrière dans la période magique – réalise l'unité indissociable entre immédiateté et singularité sensible, et une généralisation de grande ampleur. Il va de soi que celles-ci, avec le changement fondamental et la complexification des circonstances vitales, des besoins qui en résultent, se modifient radicalement, c'est le plus souvent un processus largement spontané, et c'est pourquoi cet aspect lui non plus ne mérite pas d'analyse détaillée.

Il en va autrement de ce genre de généralisation. D'un côté, elle doit se tourner vers les traits durables des objets représentés, des traits qui ne soient ni momentanés, ni liés à de simples cas particuliers, de l'autre elle ne doit jamais renoncer à l'unité immédiate avec le singulier. Du point de vue du problème traité maintenant, il résulte d'une telle unité des contraires que dans la représentation de la vie humaine, de ses conflits etc., ce sont ces figures qui correspondent le mieux aux principes de formation des types, et offrent donc la matière la plus favorable à la pratique artistique, chez qui, au sens de Marx cité ci-dessus, les relations nées ou naissantes apparaissent aussi déjà comme des particularités caractéristiques. Déjà la tragédie grecque a possédé une haute conscience de cette situation esthétique. C'est avec quelle conscience que chez Sophocle, Antigone,<sup>96</sup> par exemple, trouve en Ismène son personnage opposé, où il devient clair, plus nettement encore que par une simple représentation directe, qu'Antigone possède déjà comme trait de caractère, comme partie de sa propre intériorité, les nouvelles relations, conflictuelles, au monde qui lui est contemporain, cependant

---

<sup>96</sup> Sophocle, *Antigone*, in Théâtre complet, Paris, GF Flammarion, 1998, pp. 69-101.

que ces mêmes relations, chez Ismène, lui sont confrontées purement comme quelque chose d'extérieur, comme quelque chose d'étranger à sa personnalité. Chez Œdipe, ce mode de figuration, par suite justement du profond paradoxe du destin, atteint une apogée jamais surpassée. Ces exemples, ces tendances – qui *mutatis mutandis* se répéteront chez tous les grands artistes ultérieurs – montrent un trait intrinsèque essentiel dans la création du monde des œuvres d'art : ce qui dans la vie quotidienne moyenne se trouve face aux hommes comme un fait purement extérieur, un *factum brutum*, apparaît ici dans sa nécessité la plus profonde ; non seulement la nécessité objective, sociohistorique va être découverte – cela, la science peut le faire, souvent mieux encore – mais aussi justement la relation de cette nécessité à l'homme lui-même, à sa propre évolution, à sa propre richesse interne et à sa propre grandeur. Ainsi, sans rien perdre de son caractère objectif, la nécessité devient une nécessité interne : la vérité profonde de la vie, à savoir que le monde extérieur, les conflits et les destinées qui en résultent pour les hommes, ne représentent pas un hasard brut et extérieur, mais que l'ensemble de ces phénomènes offre pour la première fois à l'homme les possibilités internes les plus authentiques et les plus importantes pour son développement et fait de lui, même si c'est parfois d'une manière tragique, ce qu'il est au plus profond de lui-même, en même temps qu'un produit d'un développement à l'échelle de l'histoire universelle.

Une vie figurée de la sorte, c'est ce que l'art oppose à l'homme du quotidien. La non-identité du monde créé par l'art avec le monde ordinaire du quotidien produit la tension que nous avons évoquée plus haut. Celle-ci ne peut cependant apparaître, devenir féconde et stimulante que parce que chacun de ses deux éléments sont des parties intégrantes indissociables de toute vie humaine, parce que la polarisation

la plus extrême entre les deux reste cependant interne à l'immanence de la vie humaine, parce que l'exaltation la plus puissante ne fait que permettre d'une manière ou d'une autre la réalisation de possibilités existantes. Face à ces sommets de la vie – que l'art ne peut naturellement figurer en général que parce qu'ils sont des éléments et des tendances de l'existence humaine réelle – il y a l'aspiration faustienne du « verweile doch... ». <sup>97</sup> Ce sont ces éléments qui éveillent le désir ardent de durée et de retour. Ils sont en même temps les points de rencontre entre l'homme et l'humanité, que ce soit dans l'objectivation artistique, que ce soit dans la factualité de la vie elle-même telle qu'elle est vécue. Objectivement, tous les pas essentiels du développement sociohistorique sont nés du travail collectif, de la lutte et des souffrances des hommes. Objectivement, leur ensemble, des origines à aujourd'hui et au-delà d'aujourd'hui dans le futur, forme une grande continuité régie par des lois. Celle-ci peut et doit être mise en lumière par la science. C'est dans cette continuité que l'humanité s'est constituée en tant que telle, les hommes figurant à la fois comme objets et sujets de ce processus. C'est dans cette continuité que chaque homme prend place dès sa naissance ; c'est en elle que sa vie se déroule, peu importe s'il en est conscient ou pas, si sa conscience à ce sujet est une conscience juste ou fautive, s'il y ressent comme les siens propres ou comme étrangers les parcours de vie qui lui sont assignés.

La forme et le contenu de l'art, sa figuration et son impact, font eux-aussi partie de cette continuité. La mission particulière de l'art dans cette continuité est celle que nous venons de décrire : ces éléments (hommes et destins, causes et occasions déterminantes, ainsi que réactions émotionnelles à

---

<sup>97</sup> *Reste encore*, W. Goethe, *Second Faust*, *Hélène*, op. cit., p. 269.

leur endroit etc.) qui incarnent, dans leur singularité individuelle, ce rattachement indissociable au général et au durable, dans lesquels il est immédiatement évident que l'homme, dans ce contexte, non seulement reconnaît son monde propre, coproduit pas lui, c'est-à-dire par l'humanité dont il fait partie, mais le vit comme son monde propre, l'art peut les conserver pour l'humanité tout entière comme des moments de son évolution, comme des moments de l'humanisation de l'homme. À fixer comme l'essentiel, désormais impérissable, dans cette continuité : c'est qui est durable dans les œuvres d'art, l'effet qui crée leur durée ; c'est la signification proprement dite de ce que les œuvres d'art figurent le monde propre de l'homme.

La tension qu'apporte dans la vie la mimésis artistique ne mène donc pas au-delà du monde humain, dans une quelconque réalité transcendante, comme c'était le dessein direct de la magie, comme la religion plus tard a toujours et encore essayé de l'imposer à l'art. Elle commence et finit dans l'homme lui-même. Certes de telle sorte que l'immanence humaine ainsi instaurée ne laisse pas du tout l'homme inchangé, mais l'élève dans un sens intensif bien au-dessus de son niveau moyen ordinaire. Mais cette tension a aussi un aspect extensif : la coïncidence immédiate survoltée de l'homme et de l'humanité dans l'œuvre et dans l'expérience artistique ne confère pas seulement une durée au présent, mais elle transforme aussi ce qu'il y a d'essentiel dans le passé en un *ici et maintenant* susceptible d'être vécu dans l'actualité. Cet aspect de l'art, lui-aussi, apparaît relativement tôt. Le traitement du sujet de la tragédie grecque est déjà une actualisation d'un passé très lointain, transmis sous forme de mythe, et constamment renouvelé, compris comme faisant partie de la vie propre. L'extension du concept d'homme, qui objectivement et subjectivement fait l'histoire,

qui réalise l'art avec une accentuation sur le subjectif, est à la fois une historisation croissante de la conscience humaine, de la conscience de l'homme sur lui-même comme producteur historique de lui-même. La science met en lumière le déroulement objectif de ce processus, et en fait ainsi un acquis de la conscience. Quand les œuvres et leur impact esthétique transforment un passé toujours plus étendu dans l'espace et le temps – sans vouloir abolir son caractère de passé – en une actualité vécue, elles suscitent et développent chez l'homme la conscience de soi de l'humanité, qui est en même temps sa conscience de vivre dans un monde qui est le sien propre, que lui-même, comme faisant partie de l'humanité a créé et ne cessera pas de créer. L'évocation esthétique du passé est donc l'expérience vécue de cette continuité, et non pas celle d'un quelconque et prétendu « humain universel » supra-temporel. La tension entre le fait de rester conscients de l'éloignement dans le temps et dans l'histoire et celui d'être cependant directement confronté à un *nostra causa agitur*<sup>98</sup> dans des destins, des hommes, depuis longtemps disparus, décrit cet aspect historique temporel de l'esthétique comme conscience de soi de l'humanité : comme nous l'avons déjà montré plus haut, c'est en même temps sa mémoire. Mais pendant que celle-ci exerce dans la vie quotidienne les fonctions les plus diverses, entre autres le simple enregistrement et le maintien à disposition de faits qui, pour l'homme concerné, pourraient éventuellement devenir pratiquement importants, ici, c'est uniquement sa fonction actualisatrice centrale qui est à l'œuvre : celle qui partage la mémoire avec la conscience morale. Cette convergence manifeste une corrélation profonde entre esthétique et éthique, le fait qu'aucune évolution esthétique vraiment profonde n'est possible sans une référence étroite à des problèmes et sentiments éthiques ; sauf

---

<sup>98</sup> Il s'agit de nos affaires.

que ces sentiments dans le domaine de l'esthétique restent contemplatifs (ils ne peuvent se transposer en une pratique éthique que dans l'après de l'expérience esthétique), et c'est aussi pourquoi les problèmes restent des problèmes, ils « se contentent » d'élargir l'horizon humain, de révéler des conditions préalables et des conséquences qui restent sinon inconnues, sans se transposer directement en pratique.

Avec tout cela, l'universalité du monde propre de l'art est encore bien loin d'avoir été décrite de manière adéquate. C'est justement cette universalité qui fait du domaine de l'art une infinité intensive, quelque chose – avec d'autres moyens – d'inépuisable. Il faut seulement souligner ici que les deux aspects du monde propre des œuvres d'art, à savoir le principe humaniste universel analysé à l'instant et celui du milieu homogène examiné auparavant, s'intensifient et se favorisent réciproquement, justement dans ce sens. Cette intensification et différenciation de la capacité de réception et de la capacité d'expression que nous avons pu constater dans la vie quotidienne avec la division du travail des sens a pourtant, en ce qui concerne la compréhension la plus intensive d'un phénomène dans un contexte infini intensif, des limites bien définies. Non seulement à cause de l'orientation immédiatement pratique de la vie quotidienne, mais aussi parce que la surface réceptive de l'homme total, aussi longtemps qu'il est confronté en tant que tel à la réalité objective dans son ensemble, porte en elle-même à la fois des dispersions de l'attention et avec elle de la capacité de réception. Seul le milieu homogène produit, dans la création comme la réception, une concentration telle que toutes les possibilités et déterminations objectives qui sommeillent dans le phénomène concret donné peuvent devenir actuels d'une manière sensible. Là aussi, c'est l'homme total qui crée ou accueille dans le milieu homogène un monde propre comme

celui-là. Mais par la non-existence du milieu homogène – au sens de la pratique immédiate – il est d'un côté contraint par son pur caractère de reflet à un comportement contemplatif, et d'un autre côté, il naît par suite du rétrécissement du reflet du monde, de la mimésis à un seul organe (la vue etc.) cette focalisation de tout son intérêt, cette transformation de l'homme total du quotidien en « homme dans sa plénitude », qui rend capable d'accueillir une infinité intensive, de la recréer, et d'en jouir de manière adéquate.

Nous l'avons dit : notre description, qui s'est copieusement prolongée, n'est en rien exhaustive. C'est pourquoi nous sollicitons du lecteur la permission de placer ici en conclusion la description de ce phénomène par les moyens de l'art. Keats le décrit dans son célèbre poème *Ode à une urne grecque*. Le passage décisif pour le principe esthétique dit ceci :

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold Lover, never, never canst thou kiss,  
Though winning near the goal yet, do not grieve;  
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs!  
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;  
And, happy melodist, unwearied,  
For ever piping songs for ever new;  
More happy love! more happy, happy love!  
For ever warm and still to be enjoy'd,  
For ever panting, and for ever young;

Et il tire les conséquences dans les derniers vers :

When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
"Beauty is truth, truth beauty", – that is all

Ye know on earth, and all ye need to know. <sup>99</sup>

L'identité du beau et de vrai est véritablement le sens immédiat de la pure expérience vécue esthétique, et de ce fait un thème éternel de toute réflexion sur l'art. Nous devons encore nous occuper souvent de ce que, dès que l'art et son impact sont considérés dans un rapport global avec l'ensemble de la vie sociohistorique de l'homme, il se crée autour de chacun de ces concepts et à plus forte raison autour de leur corrélation une problématique puissante et complexe. Mais cela ne change rien à la simple évidence immédiate de cette formulation dans l'immédiateté de la pure sphère esthétique.



---

<sup>99</sup> John Keats, *Ode sur une urne grecque*. (voir traduction page suivante.)

Nous n'avons pas trouvé parmi les différentes traductions existantes de ce poème un texte qui nous paraisse intégralement satisfaisant. La version que nous donnons ci-dessous reprend donc les solutions proposées par l'une ou l'autre d'entre elles, qui nous ont semblées les plus adéquates.

Beau jeune homme, sous les arbres, tu ne peux pas quitter  
Ton chant, pas plus que ces arbres ne peuvent être nus ;  
Ardent amoureux, jamais, jamais, tu n'auras de baiser,  
Bien que tu sois si près du but, ne t'afflige pas :  
Elle ne peut se flétrir, bien que tu n'aies pas ton bonheur,  
Pour toujours tu aimeras, et toujours elle sera belle !

Ah, heureux, heureux rameaux ! qui ne pouvez perdre  
Vos feuilles, ni jamais dire adieu au Printemps ;  
Heureux, toi, le mélodiste, inlassable,  
Modulant à jamais des chants toujours nouveaux ;  
Amour plus heureux ! plus heureux, heureux amour !  
Toujours ardent, mais qui est encore à goûter,  
À jamais palpitant, à jamais juvénile ;

Quand la vieillesse aura dévasté cette génération  
Tu demeureras, au milieu d'autres malheurs  
Que les nôtres, amie de l'homme, à qui tu auras dit  
« Le beau est vrai, le vrai est beau » – et c'est là tout  
Ce que tu sais sur terre, tout ce qu'il faut savoir.

*Table des matières*

1. Le caractère <i>hors du monde</i> des peintures rupestres du paléolithique. ....	8
2. Les conditions préalables de la mondanéité des œuvres d'art. ....	45
3. Les conditions préalables du monde propre des œuvres d'art. ....	102